This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

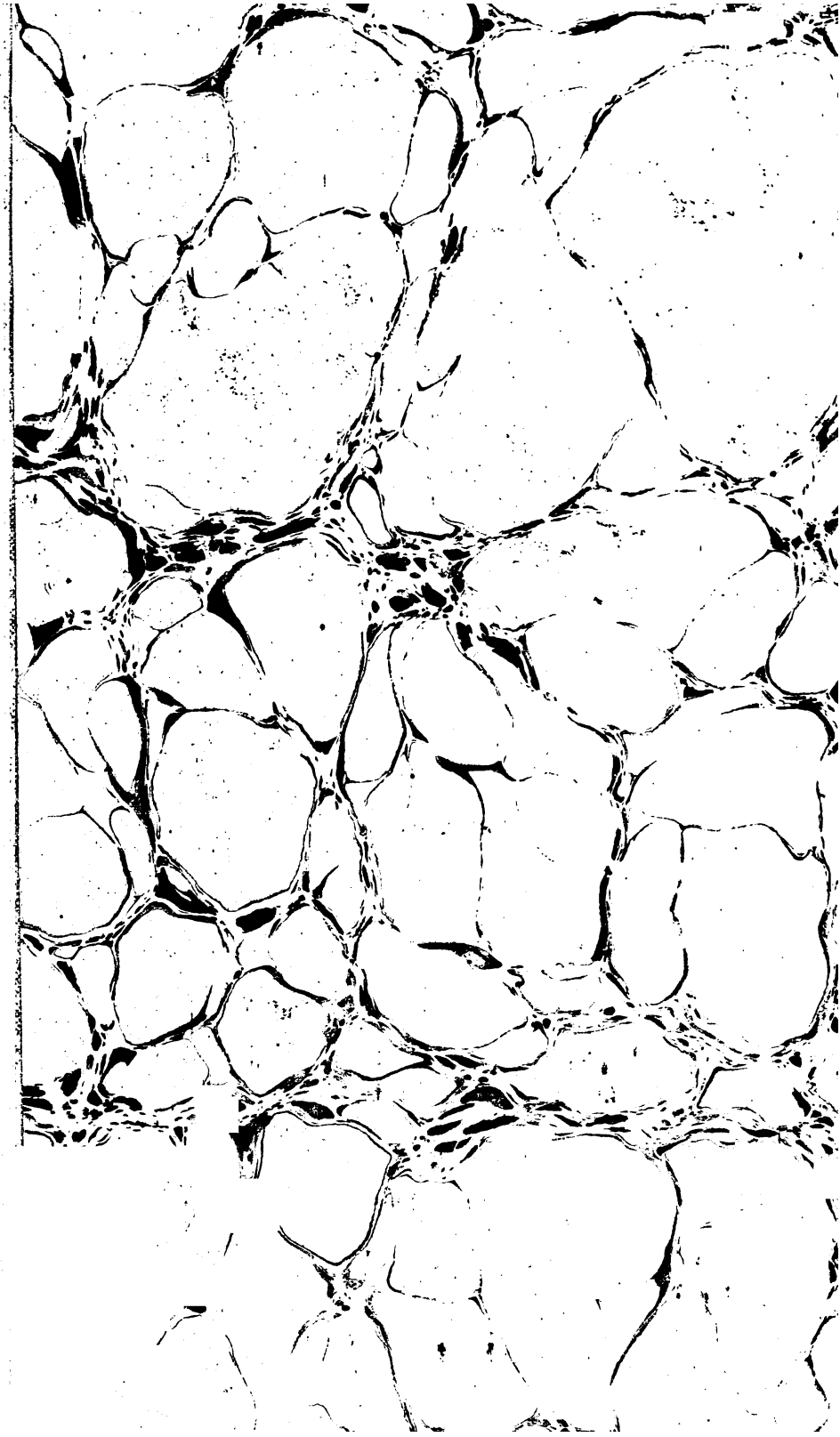
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Library
of the
University of Wisconsin
KOHLER ART LIBRARY

Kohler Art Library
University of Wisconsin-Madison
260 Elvehjem Museum of Art
800 University Avenue
Madison, WI 53706-1479



ÉTUDES

ESTHÉTIQUES

DU MÊME AUTEUR

Etude sur l'espace et le temps. Un volume in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 1896 (Félix Alcan, éditeur)..... 2 fr. 50

ÉTUDES ESTHÉTIQUES

PAR

GEORGES LECHALAS

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE & Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1902
Tous droits réservés.

Kohler Art Library
Univ Madison
25 of Art
ue
Madison, W 53706-1479

101180
NOV 19 1906
W
.1L49

INTRODUCTION

LE BEAU ET LE LAID

Ce n'est jamais sans s'exposer à quelque ridicule que l'auteur d'une modeste étude aborde un de ces grands problèmes philosophiques sur lesquels d'innombrables penseurs ont concentré leurs efforts, et cependant on ne saurait éluder ces problèmes sans s'exposer à de bien plus grands dangers. En ce qui concerne spécialement notre sujet, il nous paraît difficile de traiter de l'esthétique sans professer, au moins implicitement, quelque théorie sur le beau, et, s'il en est ainsi, il est à prévoir que l'on choquera d'autant plus les personnes imbues de théories différentes que l'on semblera davantage considérer les siennes comme évidentes.

Si, au contraire, nous exposons d'abord le plus simplement possible notre manière de voir sur la nature du beau, nous pouvons espérer qu'ensuite le lecteur qui y sera demeuré le plus opposé nous verra, sans en être choqué, nous inspirer d'une doctrine que nous lui aurons soumise, avec nos raisons à l'appui, au lieu de paraître la poser comme un dogme irréfragable. Ce lecteur pourra dès lors, sans s'attacher outre mesure à cet élément de discorde, suivre le détail de pensées sur lesquelles l'accord est souvent facile.

Si, pour un instant, nous laissons de côté les philosophes pour considérer les critiques, qui font de l'esthétique appliquée, nous voyons se dégager deux grandes écoles, ou deux tendances si l'on aime mieux. Les uns, pénétrés d'un esprit profondément dogmatique, posent, pour chaque sujet, un idéal et lui comparent l'œuvre à

juger ; pour eux, le critique fait une œuvre impersonnelle, une œuvre toute de raison, quelque chose de semblable à ce que fait un mathématicien critiquant la solution d'un problème. Les autres sont des impressionnistes : ils décrivent ce qu'ils ont éprouvé en face d'une œuvre d'art, et, en ce faisant, ils provoquent l'indignation de certains dogmatistes. Eh ! quoi, disent ceux-ci, il faut que vous considériez votre personnalité comme bien intéressante pour nous décrire avec tant de soin les impressions de toutes sortes par lesquelles vous êtes passé ; n'est-ce pas là une inqualifiable fatuité et bien faite pour choquer des critiques modestes, tels que nous sommes, qui s'effacent constamment et se bornent à enregistrer les arrêts que prononce la raison ?

Hélas ! pour sincère qu'elle soit, cette modestie est proche voisine d'un intolérable orgueil. En philosophie pure, nous avons tous, plus ou moins, la prétention d'arriver au vrai : les hommes sûrs d'eux-mêmes ne doutent pas de leur succès ; les autres se disent que la recherche sincère de la vérité est le seul devoir et se bornent à exposer où les a conduits cette recherche. Tous d'ailleurs, ceux qui se défient d'eux-mêmes aussi bien que les plus confiants, donnent à leur recherche le même but, la vérité.

En critique d'art, au contraire, l'impressionniste qui pousse son système à l'extrême aspire à faire une pure œuvre d'art et non, à vrai dire, une critique ; sa personnalité devient alors quelque peu encombrante, mais il faut reconnaître que c'est là un cas bien rare. Le plus souvent, le critique dit impressionniste fait comme M. Jules Lemaître : tout en nous disant ce qu'il a senti, il s'efforce de l'expliquer et même de le *justifier* en donnant des raisons qui tendent à montrer que ses impressions n'ont pas une origine purement subjective. Par là le critique échappe à l'impressionnisme pur et réalise la plus heureuse des synthèses, celle de l'élément intellectuel et de l'élément sensitif dans l'impres-

sion causée par l'œuvre d'art. Le dogmatiste est foncièrement incapable d'opérer cette synthèse, car il croit à l'absolue domination, en lui, de l'élément intellectuel et ne saurait voir, dans les suggestions de sa sensibilité, que les inflexibles arrêts de l'éternelle raison. De là la modestie avec laquelle il prétend tout subordonner à ses jugements.

A la répartition des critiques, entre les deux grandes classes que nous venons d'indiquer, on pourrait opposer ce qu'on peut appeler l'école de Taine. On se souvient, d'une part, comment, au début de sa *Philosophie de l'art*, il explique ce qu'est son esthétique : « La nôtre est moderne, dit-il, et diffère de l'ancienne en ce qu'elle est historique et non dogmatique, c'est-à-dire en ce qu'elle n'impose pas de préceptes, mais qu'elle constate des lois... La méthode moderne consiste à considérer les œuvres humaines et en particulier les œuvres d'art comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes... La science a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent les plus opposées ; elle les accepte comme autant de manifestations de l'esprit humain ». Ainsi définie, l'esthétique assurément n'est pas dogmatique, mais elle n'est pas non plus impressionniste, puisqu'elle sympathise avec toutes les formes de l'art ; seulement ce n'est pas une esthétique, ce n'en est qu'une partie, et il est impossible de s'en contenter. Logiquement, elle doit aboutir à l'impressionnisme, car, du moment que la science met tout sur le même plan, la fantaisie individuelle peut seule poser des distinctions. C'est bien du reste ce que disait Taine dans le passage dont nous venons de reproduire des extraits : « La science laisse à chacun la liberté de suivre ses prédilections particulières, de préférer ce qui est conforme à son tempérament ». Mais, comme Taine était, quoi qu'il en eût, un esprit essentiellement dogmatique, ce n'est pas de cette façon qu'il est sorti de

l'esthétique scientifique : il suffit d'un coup d'œil sur la table des matières de sa *Philosophie de l'art* pour y voir qu'il existe une échelle des valeurs des œuvres d'art et qu'on peut formuler pour elles « un principe d'excellence et de subordination » : c'est le résumé final d'un livre qui avait commencé comme nous l'avons dit.

Pour compléter la leçon, il est curieux de voir Taine faisant œuvre de simple critique d'art dans un de ses derniers écrits, une courte notice sur Edouard Bertin, destinée au *Livre du centenaire du Journal des Débats*. Faisant au paysage l'application de sa théorie de l'échelle des valeurs, sans la nommer, il fait une apothéose du paysage historique où éclate d'une façon curieuse son dédain pour l'autre paysage : « En toute chose, dit-il, il y a des *dessus* plus ou moins extérieurs, accidentels et temporaires, changeants, par suite d'importance moindre, et un *dessous* fondamental, stable et solide, partant, d'importance supérieure : dans la figure humaine, c'est la charpente osseuse et son revêtement de muscles ; dans la campagne, c'est le squelette et l'écorché du sol ; de même dans les autres portions du paysage, ciel, mer, eau, bâtisses, arbres et verdure. Voilà ce qui touchait les modernes successeurs du Poussin ; ils s'intéressaient, dans les choses, à ce qui dure, par suite à ce qui est fort, calme et grand. Leurs yeux ne s'arrêtaient pas volontiers sur la Beauce, sur la terre meuble dont l'uniformité efface le relief de l'écorce minérale, sur les collines indéterminées de l'Ile-de-France et de la Picardie, sur le pourtour mollasse de l'horizon en pays brumeux, sur nos cultures annuelles et notre œuvre éphémère, sur un champ labouré, une moisson, une prairie en fleur ; ils cherchaient d'instinct, en Provence, en Italie, plus loin encore, les sites où les monts abrupts font saillir l'ossature de la terre, où l'homme se sent, non dans un potager, mais sur une planète. Pareillement, ils n'avaient pas de plaisir à regarder nos villages, des amas informes de chaumières

boiteuses ou bossues, les lignes fléchissantes d'un toit encroûté de mousses, une masure de bois et de platras, un mur de torchis et de pierres telles quelles, mal appareillées et qui ne tiendront pas l'aplomb. Par contre, ils contemplaient avec complaisance les grandes pierres taillées et jointoyées, aussi fermes que la montagne voisine dont elles sont issues, les assises inébranlables des blocs superposés, la dalle de granit, le fût de marbre, la poutre de porphyre, les formes architecturales qui restent debout par leur propre force, l'architrave à plat sur sa rangée de colonnes, le cintre appuyé sur ses jambages massifs, les poussées égales qui maintiennent leur équilibre contre l'assaut des siècles ; de fait ils ne s'arrêtaient guère que devant les monuments qui ont résisté à l'assaut de quinze, vingt ou trente siècles, aqueducs, amphithéâtres, substructions cyclopéennes, voies romaines, temples grecs, escaliers, pylones et colosses égyptiens, devant la muraille d'enceinte qui, depuis mille ans, enclot une cité de Provence ou de Toscane, devant une acropole en ruine où se sont succédé plusieurs peuples, devant le profil immémorial et fixe d'un couvent dont les bâtiments étagés selon les étages du roc, semblent un prolongement du roc lui-même et témoignent d'une vie presque aussi longue que la sienne, tellement que le spectateur entre involontairement dans l'histoire, et que le cœur, instruit par les yeux, devine l'essence de l'histoire, je veux dire la continuité de la tradition religieuse et sociale qui, reliant le présent au passé, fait du fils l'héritier du père et empêche les générations humaines de naître, vivre et mourir disjointes, comme les mouches de chaque été ».

Nous aurons à revenir sur cette page si caractéristique ; pour l'instant, nous ne voulons y noter qu'un double fait : d'une part, s'affirme avec intransigeance l'esprit *dogmatique* de Taine, et, d'autre part, l'application de ce dogmatisme est entièrement dominée par des préférences d'ordre tout personnel. Comment, en effet,

ne pas reconnaître un caractère tout subjectif à cette proscription de la simple campagne, sous prétexte qu'elle est changeante, alors que, sous ce changement essentiellement périodique, se manifeste, avec un tel éclat, le retour constant des mêmes effets sous l'influence des saisons, si bien qu'un champ couvert d'épis mûrs représente à lui seul un spectacle mille fois répété à travers l'espace et le temps ? Par là l'esthéticien scientifique, qui s'annonçait comme ayant d'égales sympathies pour toutes les écoles, nous apparaît en réalité comme réunissant, à un rare degré, le double caractère du critique dogmatique et du critique livré au jeu de ses impressions. Il confirme donc, d'une façon imprévue et quasi paradoxale, le classement en deux grands groupes que nous avons fait des critiques.

Si de ceux-ci on passe aux esthéticiens proprement dits, le même classement se manifestera, avec des essais de conciliation. Déjà l'on a dressé bien des listes de définitions du beau, et nous avons songé à reprendre ce travail, car il arrive bien souvent qu'un philosophe, ne procédant en rien *more geometrico*, ne pose pas une définition fondamentale à laquelle tout se ramène, mais hasarde des aperçus successifs où chacun peut choisir la formule qui lui paraît résumer le plus exactement la pensée de l'auteur. Il en résulte que ce répertoire est toujours à refaire au gré de chacun. Nous n'avons pas cependant tardé à renoncer à cette entreprise, car il nous a semblé qu'à lire une série de définitions, souvent assez vagues et voisines les unes des autres, l'esprit s'engourdirait plus qu'il ne s'éclairerait. Un ennemi du beau, Tolstoï, va nous donner les deux doubles définitions autour desquelles toute discussion tourne plus ou moins explicitement : « Il n'y a, dit-il, que deux définitions possibles de la beauté : l'une objective, mystique, noyant la notion de la beauté dans celle du parfait ou de Dieu, définition fantaisiste et sans fondement réel, ajoute-t-il ; l'autre, au contraire, très simple et très

intelligible, mais toute subjective, et qui considère la beauté comme étant tout ce qui plaît »[1].

Beaucoup de définitions du beau se rattachent nettement à l'une des deux qui précèdent ou les combinent. Toutefois on peut en citer pour lesquelles le lien d'affinité est moins apparent. Telle est, par exemple, la fameuse formule d'après laquelle la condition nécessaire et suffisante de la beauté est l'unité dans la variété ; mais, comme le dit Jouffroy, condition n'est pas principe[2] ; d'ailleurs, sans discuter ici la valeur de cette formule, ne peut-on pas dire que l'unité est nécessaire pour rendre l'objet réellement intelligible, c'est-à-dire parfait en un certain sens, et que la variété ne l'est pas moins pour nous le rendre agréable ? Ainsi la formule de l'unité dans la variété constituerait une sorte d'application synthétique des deux définitions de Tolstoï.

D'autre part, Kant a su faire ressortir, en des formules malheureusement un peu obscures, certains caractères profonds de la beauté. « Le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'une représentation par une satisfaction dégagée de tout intérêt[3]. Le beau est ce qui plaît universellement sans concept[4]. La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle y est perçue sans représentation de la fin[5]. Le beau est ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire[6] ». Ces citations affirment d'une façon très nette la satisfaction ou le plaisir causés par le beau, puis elles manifestent une bien curieuse antinomie, à laquelle elles donnent peut-être la forme d'une véritable contradiction. D'une part est affirmé le caractère universel du beau, la nécessité de la satisfaction qu'il cause, et en

1. *Qu'est-ce que l'art?* Chap. III, traduction de Teodor de Wyzewa.
2. *Cours d'esthétique*, 4e leçon.
3. *Critique du jugement*, traduction Barni, tome Ier, p. 78.
4. *Idem*, p. 94.
5. *Idem*, p. 123.
6. *Idem*, p. 130.

même temps on nie qu'un concept soit à la base de ces jugements[1] ; de même, on affirme la nécessité de la finalité de l'objet, et l'on défend que la fin soit représentée à l'esprit. Ces exigences antinomiques ne posent-elles pas, en même temps, la négation, trop absolue, d'une intervention de la raison dans le jugement du beau, mais aussi l'affirmation du caractère essentiellement rationnel de la beauté et, par suite, de la perfection de l'objet méritant d'être jugé beau ?

Le double caractère de la beauté avait, du reste, été bien aperçu par le premier esthéticien de langue française, de Crousaz : « Tous ceux, dit-il, qui, se piquant de ne pas parler simplement par coutume, voudront descendre dans eux-mêmes et faire attention à ce qui se passe chez eux, à ce qu'ils sentent et à la manière dont ils pensent, lorsqu'ils disent, *cela est beau*, s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet avec des sentiments agréables, ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire, *cela est beau*, c'est dire, j'aperçois quelque chose que j'approuve, ou quelque chose qui me fait plaisir »[2]. Continuant, Crousaz fait remarquer qu'on reconnaît parfois comme beau un objet qui ne nous touche pas, ne nous fait pas plaisir, et que de même, certains objets dont l'idée n'offre rien de louable, ne laissent pas d'exciter des sentiments agréables, « ce qui fait dire que ces objets plaisent sans être beaux »[2].

1. Kant avait bien vu cette opposition : « Comment, dit-il, est possible un jugement qui, d'après le seul sentiment *particulier* de plaisir qu'il attache à un objet et indépendamment des concepts de cet objet, prononce *a priori*, c'est-à-dire sans avoir besoin d'attendre l'assentiment d'autrui, que ce plaisir doit être lié *chez tous les autres* à la représentation du même objet » (p. 219). On sait que Kant esquive la difficulté en disant que, dans le jugement de goût, le jugement porté sur un objet précède le sentiment du plaisir que nous procure sa contemplation.

2. *Traité du beau*, par J.-P. de Crousaz, professeur en philosophie et en mathématique dans l'Université de Lausanne, p. 7. Amsterdam, 1715.

Enfin qu'on nous permette de reproduire deux formules se rapprochant de plus en plus de celle que nous préférons : « Puisque le beau, dit Lamennais, n'est, dans son essence, que la manifestation du vrai, et que rien ne saurait être manifesté que par la forme qui détermine et spécifie l'être, il s'ensuit que le beau est l'être même en temps que doué de forme »[1].

Plus simplement dira Henri Marion : « Le beau c'est l'intelligible, mais revêtant des formes sensibles, parlant aux sens ou à l'imagination, touchant le cœur »[2]. Plus brièvement encore, nous dirons : le beau, c'est l'être affectant agréablement la sensibilité.

Cette formule, qui a besoin, naturellement, d'être développée, présente l'avantage de rentrer dans une vue d'ensemble de la psychologie. Si l'âme humaine présente trois facultés fondamentales, l'intelligence, la volonté et la sensibilité, l'être doit se présenter sous trois formes différentes, suivant la faculté avec laquelle il entre en relation. Or nous trouvons précisément, dans le langage vulgaire, trois mots que n'ont point inventés les philosophes et qui paraissent répondre à ces trois relations de l'être avec notre âme, le vrai, le bien et le beau. Qu'est en effet le vrai, sinon l'être connu par l'intelligence ? le bien, sinon l'être, loi des volontés libres ? le beau, sinon l'être affectant agréablement notre sensibilité ? Hâtons-nous d'ajouter que, nos diverses facultés n'étant point des entités existant séparément, tout phénomène de conscience comprend un élément intellectuel, un élément volontaire et un élément sensible. En particulier, l'intelligence n'est étrangère ni au bien ni au beau, car, pour s'imposer aux volontés libres, l'être a besoin d'être connu, et, d'autre part, le beau suppose deux éléments, l'un objectif, qui doit être connu, et l'autre subjectif, qui n'est que l'état émotionnel de notre âme. Si l'on ne conservait que ce dernier élément, on

1. *De l'art et du beau*, chap. Ier.
2. *Grande Encyclopédie*, article « Beau ».

aurait l'agréable et non le beau, l'être n'apparaîtrait que par son résultat brutal sur notre sensibilité, c'est-à-dire sous une forme essentiellement rudimentaire et ne permettant aucun jugement véritable sur l'objet, qui s'évanouirait même complètement. On remarquera sans peine combien on passerait aisément de cette conception du beau à celle qu'exprime la formule célèbre, faussement attribuée à Platon : Le beau est la splendeur du vrai, à la condition de la compléter par cette autre, qui appartient bien à Plotin : Le beau est la splendeur du bien. Nous n'ignorons pas toutefois combien cette affinité peut paraître compromettante, car n'est-ce pas le critique contemporain de plus haute autorité qui a dit en parlant de la formule pseudo-platonicienne : « J'aime certes Platon, mais ce n'en est pas moins là un bel exemple de ces âneries immortelles que nous nous transmettons pieusement de génération en génération »[1].

Prononcée sur ce ton et tombant de la bouche de M. Brunetière, cette condamnation sommaire eût pu se passer de tout motif à l'appui ; mais il a développé sa pensée, et ce nous est un devoir de la recueillir tout entière. « Si nous prenons, en effet, continue-t-il, la peine de vouloir bien nous entendre nous-mêmes, il n'y a aucune « beauté » dans un théorème de géométrie, non plus que dans une loi chimique, ou du moins la vérité n'y brille que d'un éclat doux, modeste et timide. Il n'y a de beauté, au sens humain du mot, que dans ces lois très générales qui sont à proprement parler des hypothèses plutôt que des lois, et dont je n'ai garde de médire, parce qu'il se pourrait que la recherche en fût l'objet même, l'objet le plus élevé de la science. On montrerait en revanche qu'il y a eu de fort belles erreurs... Mais, je le répète, et sans vouloir examiner la question, toujours est-il que, tout comme la beauté, la laideur est dans la nature ; et vous connaissez, nous

1. Brunetière, *L'art et la morale*, p. 51.

connaissons tous des artistes qui n'y ont vu qu'elle. Les romanciers ont même fait de la représentation de la laideur un article essentiel de leur esthétique ; — et ce n'est pas sans doute en ce point que le naturalisme contemporain les a désavoués ».

En ce qui concerne l'absence de beauté des théorèmes de géométrie, si l'on doit reconnaître que s'adressant, pour ainsi dire, uniquement à l'intelligence, ils ne peuvent émouvoir la sensibilité d'une façon un peu vive qu'à titre exceptionnel, nous soutiendrons volontiers, contrairement à la raillerie dédaigneuse de M. Brunetière, que les mathématiques, essentiellement belles en soi, sont susceptibles de nous apparaître telles, et cela sous deux formes différentes. Ecoutons d'abord Bossuet :

« Quand je considère, dit-il, un triangle rectiligne comme une figure bornée de trois lignes droites et ayant trois angles égaux à deux droits, ni plus ni moins ; et quand de là je passe à considérer un triangle équilatéral avec ses trois côtés et ses trois angles égaux, d'où s'ensuit que je considère chaque angle de ce triangle comme moindre qu'un angle droit ; et quand je viens encore à considérer un rectangle, et que je vois clairement dans cette idée, jointe avec les précédentes, que les deux angles de ce triangle sont nécessairement aigus, et que ces deux angles aigus en valent exactement un seul droit, ni plus ni moins, je ne vois rien de contingent ni de muable, et par conséquent les idées qui me représentent ces vérités sont éternelles. Quand il n'y aurait dans la nature aucun triangle équilatéral ou rectangle, ou aucun triangle quel qu'il fût, tout ce que je viens de considérer demeure toujours vrai et indubitable... Nous n'avons jamais vu que des images imparfaites de triangles équilatéraux ou rectangles, sans que rien puisse nous assurer qu'il y en ait de tels dans la nature, ni que l'art en puisse construire. Et néanmoins, ce que nous voyons de la nature et des propriétés des

triangles, indépendamment de tout triangle existant est certain et indubitable. En quelque temps donné ou en quelque point de l'éternité, pour ainsi parler, qu'on mette un entendement, il verra ces vérités comme manifestes ; elles sont donc éternelles [1].

« Si je cherche maintenant où et en quel sujet elles subsistent éternelles et immuables comme elles sont, je suis obligé d'avouer un être où la vérité est éternellement subsistante et où elle est toujours entendue ; et cet être doit être la vérité même, et doit être toute vérité, et c'est de lui que la vérité dérive dans tout ce qui est et ce qui entend hors de lui. C'est donc en lui d'une certaine manière qui m'est incompréhensible, c'est en lui, dis-je, que je vois ces vérités éternelles ; et les voir, c'est me tourner à celui qui est immuablement toute vérité et recevoir ses lumières » [2].

Ne sent-on pas, en lisant ces paroles de Bossuet, non seulement ces dernières, mais aussi celles où il ne fait qu'énoncer les plus humbles propositions de la géométrie élémentaire, à quel point ces vérités le pénètrent d'une émotion philosophique et religieuse ? Assurément, pour lui, ces vérités sont belles, au sens le plus complet du mot, et il est de ces esprits qui savent s'élever, selon le mot de Malebranche, *dans le monde des beautés intelligibles, ce pays de la vérité, où ils trouvent des mets délicieux et qui seuls peuvent nourrir des intelligences* [3].

A côté du reste de cette beauté d'ordre philosophique, les mathématiques en présentent une autre, qui n'est

1. *Logique*, livre I, chap. XXXVI.

On ne saurait opposer à ces considérations les géométries non euclidiennes, car elles se bornent à étudier d'autres surfaces que le plan euclidien, dont il suffit de donner une définition complète pour que sa géométrie subsiste inattaquable, de même du reste que les géométries des autres plans. (Voir notre *Etude sur l'espace et le temps*, notamment chap. I, § 5).

2. *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même*, chap. IV, § 5.

3. *Entretiens sur la métaphysique*, I et II.

guère appréciable que pour les mathématiciens véritables, de même que certaines beautés musicales restent lettre close pour la masse. Sans parler en effet des propositions qui, par la fécondité de leurs conséquences, émeuvent ceux qui savent s'en rendre compte, l'ingéniosité, l'élégance et la généralité des développements sont de nature à provoquer une véritable jouissance esthétique. « Le savant digne de ce nom, le géomètre surtout, a dit M. Poincaré, éprouve en face de son œuvre la même impression que l'artiste ; sa jouissance est aussi grande et de même nature. Si je n'écrivais pas pour un public amoureux de la science, je n'oserais pas m'exprimer ainsi ; je redouterais l'incrédulité des profanes. Mais ici je puis dire toute ma pensée. Si nous travaillons, c'est moins pour obtenir ces résultats positifs auxquels le vulgaire nous croit uniquement attachés, que *pour ressentir cette émotion esthétique* et la communiquer à ceux qui sont capables de l'éprouver »[1].

Qu'on nous permette de citer encore M. Poincaré. Dans une conférence sur *les rapports de l'analyse et de la physique mathématique*[2], il s'exprime ainsi : « Les mathématiques ont un triple but. Elles doivent fournir un instrument pour l'étude de la nature. Mais ce n'est pas tout ; elles ont un but philosophique et, j'ose le dire, un but esthétique. Elles doivent inciter le philosophe à approfondir les notions de nombre, d'espace, de temps ; et surtout leurs adeptes y trouvent des jouissances analogues à celles que donnent la peinture et la musique. Ils admirent la délicate harmonie des nombres et des formes ; ils s'émerveillent quand une découverte nouvelle leur ouvre une perspective inattendue ; et la joie qu'ils éprouvent ainsi n'a-t-elle pas le caractère esthétique, bien que les sens n'y prennent aucune

1. *Notice sur Halphen*, Journal de l'Ecole Polytechnique, 1890, p. 143.

2. *Revue générale des sciences pures et appliquées* du 15 novembre 1897.

part ? Peu de privilégiés sont appelés à la goûter pleinement, cela est vrai ; mais n'est-ce pas ce qui arrive pour les arts les plus nobles ? »[1]

Mentionnons enfin l'enthousiasme sacré qui s'emparait d'Hermite : « J'en appelle, disait en 1894 M. l'abbé Pautonnier, à ceux qui ont suivi les cours de M. Hermite. Lorsque, les yeux brillants, la voie émue, comme un poète, un voyant, il parlait des fonctions, on sentait qu'elles existaient pour lui, qu'il les admirait vraiment. A sa suite, on pénétrait un peu plus avant dans la pensée de Celui qui a tout disposé suivant des nombres et des mesures ; l'enthousiasme de ce maître incomparable se communiquait à ses auditeurs, à qui il arrivait de s'oublier et d'applaudir »[2]. Au lendemain de la mort du grand mathématicien, M. Painlevé s'exprimait à peu près de même : « Les sévères régions de la pensée dont il avait fait son domaine, leurs harmonieuses et rigides beautés, les lois rigoureuses et éternelles qui les régissent, lui avaient donné des joies trop hautes pour qu'il pût condescendre encore aux soucis dont s'agitent la plupart des hommes. A ce puissant génie visionnaire, le mystérieux univers du *Nombre* n'apparaissait point comme dépourvu d'existence objective, mais bien comme une sorte d'armature immatérielle et inflexible de l'univers réel dont elle contient les dérèglements. Ceux qui ont eu l'heureuse fortune d'être les élèves du grand géomètre ne sauraient oublier l'accent presque religieux de son enseignement, le frisson de beauté ou de mystère qu'il faisait passer à travers son auditoire devant quelque admirable découverte ou devant l'inconnu »[3].

Le bonheur d'être l'élève d'Hermite, je l'ai goûté

1. Notons encore cette intéressante réflexion, appuyée de preuves : « Le but physique et le but esthétique sont inséparables, et le meilleur moyen d'atteindre l'un, c'est de viser l'autre, ou du moins de ne jamais le perdre de vue ».
2. *L'Enseignement chrétien*, 1894, p. 271.
3. *La Nature* du 2 février 1901, p. 145.

moi-même, mais pendant un mois seulement, en janvier 1871, lorsque l'Ecole Polytechnique fut réunie à Bordeaux. La guerre finie, chaque promotion reprit son professeur ordinaire, et j'eus alors l'amer regret de ne plus sentir le frisson dont parle M. Painlevé.

Les sarcasmes de M. Brunetière ne sont donc pas faits pour nous émouvoir, car ils montrent seulement qu'il n'envisage les mathématiques ni en philosophe, comme Bossuet, ni en mathématicien, comme Poincaré, encore moins en philosophe et en mathématicien à la fois comme Hermite. Nous pouvons du reste nous adresser, au sujet de la science en général, à un esthéticien que n'effarouche point l'austérité de celle-ci. « L'exercice scientifique, même le plus positif, dit M. Maurice Griveau, ne va point sans un certain degré d'imagination : il est une *vocation scientifique*, c'est-à-dire une vue idéale des objets d'étude, qui efface l'odieux, le pénible, accentue les côtés agréables et salutaires, opère une sélection tout esthétique. L'optique de la science est en somme bien voisine de celle de la poésie.

« Nous avons montré, avec M. Paulhan[1], combien changent les perspectives, suivant le point de vue initial ; le chercheur ne voit plus, littéralement, l'objet matériel qui touche ses yeux ; il voit le but de sa recherche : harmonie d'une loi, curiosité satisfaite, beauté du progrès..., la gloire aussi. C'est à peine si l'anatomiste fait effort pour vaincre un dégoût, le chirurgien une défaillance, le médecin une appréhension. Ce qui domine tout ce monde à son insu, c'est le *sentiment esthétique* ; et ce sentiment de la réalité, se transporte au domaine idéal : dans cette noble toile de Rembrandt, la *Leçon*

1. « Je ne crois pas qu'un homme d'étude trouve jamais laid ou indifférent l'objet de ses préoccupations... C'est que celui qui approfondit un objet quelconque, qui en examine le mécanisme et qui peut en contempler à la fois l'ensemble et les détails, celui-là éprouve forcément une émotion esthétique » (*L'amour du mal* dans la *Revue philosophique*, 1887, 1er sem., p. 609).

d'anatomie, remarquez l'expression des têtes : que le professeur et ses élèves sont à cent lieues du cadavre, exsangue et décharné, que touchent leurs manteaux et qui corrompt l'air autour d'eux ! C'est la *beauté* de la chose en soi qui les absorbe, — et vous aussi »[1].

Ainsi donc la vérité scientifique est parfaitement susceptible de produire l'émotion esthétique, bien que tel ne soit point son objet direct. Quant aux *belles erreurs* qu'oppose M. Brunetière à la célèbre ânerie que l'on sait, nous regrettons vivement qu'il n'en ait pas cité quelqu'une, car il eût été sans doute aisé de montrer, par exemple s'il s'était agi d'une théorie philosophique, que cette beauté était due précisément à un élément de vérité, morale ou autre.

Arrive enfin l'argument tiré de la laideur. Il est certain qu'il y a là une objection très grave et qui frappe tout particulièrement notre théorie du beau : si le beau se confond, en soi, avec l'être, tout est plus ou moins beau, et le laid n'existe qu'à titre purement subjectif. C'est ce que M. Basch oppose très fortement à Leibniz, pour qui le beau réside dans la connaissance obscure de la perfection, et la perfection dans l'unité au sein de la variété. « Si le beau réside dans la perfection, dans l'unité de la variété, si de plus toutes les œuvres de la nature sont multiples et unes en même temps, si, en un mot, l'univers tout entier est construit sur le modèle même de la connaissance, on s'explique très bien qu'il y ait des objets beaux, mais on ne s'explique pas qu'il y en ait qui ne le soient pas, on ne s'explique pas la présence, dans la nature, d'objets laids ou d'objets indifférents »[2].

Cette objection, nous l'avions prévue bien avant de la voir formulée, car, dans une petite étude sur le rôle de l'intelligence et de la sensibilité dans l'appréciation du beau, qui date de 1882, nous nous exprimions ainsi :

1. *La sphère de beauté*, p. 31.
2. *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, p. 215.

« Le laid n'a aucune réalité objective et n'existe que dans la sensibilité. Tout objet fini participe de l'être jusqu'à un certain point, et comme tel il a un certain degré de perfection qui le rend capable d'affecter agréablement une sensibilité et de mériter d'être appelé beau ; mais, par contre, il lui manque forcément bien des perfections, et ce défaut d'être l'expose à affecter péniblement une sensibilité et à se faire accuser de laideur. Il n'y a donc point d'objet laid en soi, et le Hottentot est dans son droit quand il admire sa Vénus. J'admets fort bien qu'elle est moins parfaite que la Vénus grecque ; tant au point de vue des fonctions animales qu'à celui du développement apparent des facultés intellectuelles et morales; j'admets encore que l'Européen, n'y trouvant pas ce qu'il se croit en droit d'exiger de l'être humain, éprouve à sa vue une impression pénible. Mais le Hottentot peut de son côté être choqué, par exemple, de la pâleur de la Vénus grecque, qui ne lui semble pas compatible avec une bonne santé[1] ; tout en elle l'étonnera, il ne la comprendra pas, et peut-être l'impression dominante qu'elle produira en lui sera-t-elle désagréable. Voulez-vous un autre exemple? Connaissez-vous beaucoup d'animaux aussi agiles, adroits et intelligents que les singes ? et pourtant que de gens les trouvent laids! C'est que le singe, si vous me permettez ce jeu de mot, *singe* l'homme : alors nous exigeons de lui ce que nous exigeons de l'homme lui-même, et, comme nous ne l'y trouvons pas, notre sensibilité se plaint »[2].

C'est avec bonheur que nous avons retrouvé cette pensée, assurément mieux exprimée, sous la plume de notre grand poète philosophe, Sully Prudhomme : « En général, dit-il, une bête ne nous paraît laide que par notre invincible propension à y chercher quelque

1. On sait qu'un nègre noyé blanchit.

2. *Précis des travaux de l'Académie de Rouen pendant l'année 1881-82.*

chose de la figure humaine. Pour savoir s'il y a vraiment des singes laids, il faudrait pouvoir consulter un singe, car la beauté que nous demandons inconsciemment à la forme du singe et qu'assurément nous n'y trouvons pas, c'est une beauté humaine ; aussi, quand nous disons qu'un singe est laid, c'est comme si nous disions qu'il le serait s'il était homme, ce qui est incontestable. Nous devrions admettre que la représentation esthétique qui nous déplait chez certains animaux n'est pas leur représentation réelle, mais une expression illusoire du type humain, expression naturellement monstrueuse et choquante. Mais quand un animal est si éloigné du type humain qu'il ne peut soutenir aucune comparaison avec ce type, nous ne songeons plus à le dire laid, ou si nous le jugeons tel, c'est par des sensations désagréables étrangères à sa physionomie, c'est parce qu'il blesse nos sens et non pas qu'il blesse notre goût esthétique »[1].

Cette dernière assertion est peut-être exagérée, car, dans la laideur du porc, entre certainement, surtout lorsqu'il est gras, la disproportion entre la force apparente et réelle de ses pattes et la masse de son corps : cette disproportion entraîne une incapacité fonctionnelle qui constitue un défaut réel au point de vue des exigences de la vie normale, mais défaut, il est vrai, qui pourra constituer une beauté aux yeux de l'éleveur. M. Sully Prudhomme est d'ailleurs bien, au fond, de notre avis, car il déclare que la beauté du cheval et de l'oiseau résulte d'un rapport entre leur activité interne et leur forme d'où résulte un caractère de souplesse et d'élégance répondant à une représentation réelle. Cela ne l'empêche pas, du reste, de faire ressortir ironiquement l'influence de la taille sur nos impressions : ce n'est souvent que pour une question d'échelle que nous écrasons sans pitié un animal ou que nous fondons une société protectrice en sa faveur !

1. *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 104.

L'objection tirée de ce que la laideur ne saurait s'expliquer dans la théorie où le beau se confondrait en soi avec l'être ne nous paraît donc pas bien grave, si l'on s'en tient à la laideur physique. Plus embarrassante est-elle quand intervient la laideur morale. C'est un point sur lequel nous devrons revenir quand nous parlerons de l'art et de la morale ; mais nous pouvons dès maintenant faire remarquer que des théories de la volonté telles que celle de Malebranche semblent faire évanouir la difficulté : « Dieu, dit-il, n'imprime qu'un amour en nous, qui est l'amour du bien en général, et nous ne pouvons rien aimer que par cet amour, puisque nous ne pouvons rien aimer qui ne soit ou qui ne paraisse un bien... Etant libres, nous pouvons déterminer, et nous déterminons en effet, à des biens particuliers, et par conséquent à de faux biens, le bon amour que Dieu ne cesse point d'imprimer en nous » [1].

Si cette doctrine est vraie, ne voit-on pas que tout amour, si déréglé soit-il, contient quelque chose de légitime et a la plus noble origine : le mal absolu ne saurait donc exister, et, si répugnant que soit le mal moral, nous devons reconnaître qu'en tout acte il subsiste quelque lueur permettant de retrouver cette origine.

Au moment où nous arrivons au terme de ces brefs aperçus sur la nature du beau, nous éprouvons le besoin d'insister sur le caractère désintéressé de la satisfaction qu'il procure. Ce caractère, si nettement énoncé par Kant, Schopenhauer, en le rattachant à sa philosophie générale, l'a quelque peu altéré en supposant qu'il entraîne un détachement absolu de la volonté. Il y a là, selon nous, une certaine exagération, car chez l'artiste la contemplation esthétique engendre le besoin de la production de l'œuvre d'art, et d'autre part le beau moral excite à l'action morale ; mais, en tant qu'il fait ressortir l'abîme qui sépare le désir du sentiment du

1. *Recherche de la vérité,* livre IV, chap. Ier.

beau et la sérénité que celui-ci répand dans l'âme, Schopenhauer s'élève à une hauteur incomparable. On sent véritablement, dans les pages qu'il consacre à ce sujet ce *credo d'une âme émue* qu'Eugène Fromentin cherchait si ardemment dans les œuvres d'art et qui seul peut sauver l'esthéticien et le critique de ce rôle de stercoraire auquel prétend le condamner M. Max Nordau[1]. La citation est quelque peu démesurée par rapport à cette introduction, mais, en la tronquant, nous mutilerions d'une manière sacrilège la pensée du grand ennemi de la volonté :

« Tout vouloir procède d'un besoin, c'est-à-dire d'une privation, c'est-à-dire d'une souffrance. La satisfaction y met fin, mais pour un désir qui est satisfait, dix au moins sont contrariés ; de plus, le désir est long, et ses exigences tendent à l'infini ; la satisfaction est courte, et elle est parcimonieusement mesurée. Mais ce contentement suprême lui-même n'est qu'apparent : le désir satisfait fait place aussitôt à un nouveau désir ; le premier est une déception reconnue, le second est une déception non encore reconnue. La satisfaction d'aucun souhait ne peut procurer de contentement durable et inaltérable. C'est comme l'aumône qu'on jette à un mendiant : elle lui sauve aujourd'hui la vie pour prolonger sa misère jusqu'à demain. Tant que notre conscience est remplie par notre volonté, tant que nous sommes asservis à l'impulsion du désir, aux espérances et aux craintes continuelles qu'il fait naître, tant que nous sommes sujets du vouloir, il n'y a pour nous ni bonheur durable ni repos. Poursuivre ou fuir, craindre le malheur ou chercher la jouissance, c'est en réalité tout un : l'inquiétude d'une volonté toujours exigeante, sous quelle forme qu'elle se manifeste, emplit et trouble sans cesse la conscience ; or sans repos le véritable bonheur est impossible. Ainsi le sujet du vouloir ressemble

1. *Psycho-physiologie du génie et du talent,* traduction Dietrich, p. 58.

à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner, aux Danaïdes qui puisent toujours pour emplir leur tonneau, à Tantale éternellement altéré.

« Mais vienne une occasion extérieure ou bien une impulsion interne qui nous enlève bien loin de l'infini torrent du vouloir, qui arrache la connaissance à la servitude de la volonté, désormais notre attention ne se portera plus sur les motifs du vouloir ; elle concevra les choses indépendamment de leur rapport avec la volonté, c'est-à-dire qu'elle les considèrera d'une manière désintéressée, non subjective, purement objective ; elle se donnera entièrement aux choses, en tant qu'elles sont de simples représentations, non en tant qu'elles sont des motifs : nous aurons alors trouvé naturellement et d'un coup ce repos que, durant notre premier asservissement à la volonté, nous cherchions sans cesse et qui nous fuyait toujours ; nous serons parfaitement heureux. Tel est l'état exempt de douleur qu'Epicure vantait si fort comme identique au souverain bien et à la condition divine : car tant qu'il dure nous échappons à l'oppression humiliante de la volonté ; nous ressemblons à des prisonniers qui fêtent un jour de repos et notre roue d'Ixion ne tourne plus.

« Mais cet état est justement celui que j'ai signalé tout à l'heure à titre de condition de la connaissance de l'idée ; c'est la contemplation pure, c'est le ravissement de l'intuition, c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité, c'est la suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison et qui ne conçoit que des relations ; c'est le moment où une seule et identique transformation fait de la chose particulière contemplée l'idée de son espèce, de l'individu connaissant, le pur sujet d'une connaissance affranchie de la volonté ; désormais sujet et objet échappent, en vertu de leur nouvelle qualité, au tourbillon du temps et des autres relations. Dans de telles conditions, il est indifférent d'être dans un cachot ou dans un palais pour contempler le coucher du soleil.

« Une impulsion intérieure, une prépondérance de la connaissance sur le vouloir peuvent, quelles que soient les circonstances concomitantes, occasionner cet état. Ceci nous est attesté par ces merveilleux peintres hollandais qui ont contemplé d'une intuition si objective les objets les plus insignifiants et qui nous ont donné dans leurs tableaux d'intérieur une preuve impérissable de leur objectivité, de leur sérénité d'esprit ; un homme de goût ne peut contempler leur peinture sans émotion, car elle trahit une âme singulièrement tranquille, sereine et affranchie de la volonté ; un pareil état était nécessaire pour qu'ils pussent contempler d'une manière si objective, étudier d'une façon si attentive des choses si insignifiantes et enfin exprimer cette intuition avec une exactitude si judicieuse : d'ailleurs, en même temps que leurs œuvres nous invitent à prendre notre part de leur sérénité, il arrive que notre émotion s'accroît aussi par contraste ; car souvent notre âme se trouve alors en proie à l'agitation et au trouble qu'y occasionne la violence du vouloir. C'est dans ce même esprit que des peintres de paysage, particulièrement Ruysdael, ont souvent peint des sites parfaitement insignifiants, et ils ont par là même produit le même effet d'une manière plus agréable encore.

« Il n'y a que la force intérieure d'une âme artiste pour produire de si grands effets, mais cette impulsion objective de l'âme se trouve facilitée et favorisée par les objets extérieurs qui s'offrent à nous, par l'exubérance de la belle nature qui nous invite et qui semble nous contraindre à la contempler. Une fois qu'elle s'est présentée à notre regard, elle ne manque jamais de nous arracher, ne fût-ce que pour un instant, à la subjectivité et à la servitude de la volonté ; elle nous ravit et nous transporte dans l'état de pure connaissance. Aussi un seul et libre regard jeté sur la nature suffit-il pour rafraîchir, égayer et réconforter d'un seul coup celui que tourmentent les passions, les besoins et les

soucis : l'orage des passions, la tyrannie du désir et de la crainte, en un mot toutes les misères du vouloir lui accordent une trêve immédiate et merveilleuse. C'est qu'en effet, du moment où, affranchis du vouloir, nous nous sommes absorbés dans la connaissance pure et indépendante de la volonté, nous sommes entrés dans un autre monde, où il n'y a plus rien de tout ce qui sollicite notre volonté et nous ébranle si violemment. Cet affranchissement de la connaissance nous soustrait à ce trouble d'une manière aussi parfaite, aussi complète que le sommeil et que le songe : heur et malheur sont évanouis, l'individu est oublié ; nous ne sommes plus l'individu, nous sommes pur sujet connaissant : nous sommes simplement l'œil unique du monde, cet œil qui appartient à tout être connaissant, mais qui ne peut, ailleurs que chez l'homme, s'affranchir absolument du service de la volonté ; chez l'homme toute différence d'individualité s'efface si parfaitement qu'il devient indifférent de savoir si l'œil contemplateur appartient à un roi puissant ou bien à un misérable mendiant. Car ni bonheur ni misère ne nous accompagnent à ces hauteurs... »[1].

1. *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome I, livre III, § 38. Traduction Burdeau.

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QUE L'ART ?

A la question : « Qu'est-ce que l'art? » on peut répondre aisément qu'il consiste dans la production volontaire de la beauté, et dès lors on serait en possession d'une définition dont la signification ne serait sans doute pas uniforme pour tous, mais du moins ne varierait que parallèlement au sens même attribué par chacun au terme « beau ».

Une première complication résulte du fait que cette définition n'est pas acceptée par tous. C'est ainsi que, dans son ouvrage portant précisément le titre inscrit en tête de ce chapitre, le comte Léon Tolstoï soutient que les définitions de la beauté sont « bien loin de s'étendre à tout ce que tout le monde a toujours considéré, et considère encore, comme étant du domaine de l'art »[1]; puis il définit ainsi ce dernier : « L'art est une forme de l'activité humaine consistant, pour un homme, à transmettre à autrui ses sentiments par le moyen de certains signes extérieurs » (p. 58).

A certains égards, cette définition est très large, et c'est ce que montre Tolstoï par le commentaire suivant : « On nous a habitués à ne comprendre, sous le nom d'art, que ce que nous entendons et voyons dans les théâtres, les concerts et les expositions, ou ce que nous lisons dans des poèmes ou des romans. Mais tout cela n'est qu'une partie infime de l'art véritable, par le moyen duquel nous transmettons à autrui notre vie inté-

1. Traduction Téodor de Wyzewa, p. 45.

rieure, ou nous recueillons la vie intérieure d'autrui. Toute l'existence humaine est remplie d'œuvres d'art, depuis les berceuses, les danses, la mimique et l'intonation, jusqu'aux offices religieux et aux cérémonies publiques » (p. 60).

A cette thèse que l'art consiste essentiellement dans la transmission des émotions s'en oppose une autre rigoureusement contraire : pour elle, cette transmission a un caractère purement pathologique et est la négation même de l'art. De tous ceux qui l'ont soutenue, nul ne l'a fait avec plus de talent et une conviction plus communicative que le professeur viennois Hanslick ; il n'a traité sans doute d'une façon directe que *Du beau dans la musique,* mais sa thèse a une portée plus générale, et son livre peut servir de point de départ à une discussion sur la nature de l'art.

Hanslick est bien loin de refuser à la musique le pouvoir d'exciter, sinon d'exprimer les émotions, et même il s'est laissé aller à écrire les paroles suivantes qui surprennent singulièrement sous sa plume : « Loin de nous l'idée de dédaigner ces sentiments puissants que la musique tire de leur sommeil, ces émotions douces ou tristes, ces rêveries charmantes dans lesquelles elle nous berce. C'est un des plus beaux et des plus admirables mystères que ce privilège de l'art de provoquer de tels états de l'âme, sans aucun mobile terrestre et comme par la grâce de Dieu[1] ».

Contradiction ou aveu, ce passage détonne dans un livre où le sentiment est presque constamment considéré comme une déviation pathologique opposée à l'esthétique dans la manière de goûter la musique. Le chapitre consacré à l'*esthétique, par opposition à la pathologie; dans la manière de sentir la musique*, est caractéristique. Voici comment Hanslick parle des musiciens de sentiment :

1. Traduction Bannelier, page 20.

« Subissant passivement l'action de la partie élémentaire de l'art, ils entrent dans une excitation vague, platoniquement sensuelle, qui ne reçoit de détermination que du caractère de l'œuvre. Leur état n'est pas contemplatif, mais pathologique : c'est une longue rêverie, un crépuscule persistant, une sorte de sensation neutre dans le vide sonore. Faisons entendre au musicien de sentiment plusieurs morceaux de même caractère, d'une gaieté bruyante par exemple : il restera dans le même cycle d'impressions. Son sentiment ne s'assimile que ce qui fait l'analogie de ces morceaux, c'est-à-dire le mouvement composé de joie et de bruit ; la partie originale et artistiquement personnelle de chacun échappe tout à fait à son intelligence. Il en est tout autrement chez l'auditeur que nous appellerons musical ; la forme artistique spéciale d'une composition, ce qui donne à l'œuvre un cachet d'individualité au milieu d'une douzaine de morceaux d'effet semblable, occupe si puissamment son attention qu'il remarque à peine la similitude ou la différence de l'expression sentimentale... »

Revenant aux amateurs de sentiment, il les poursuit de ses sarcasmes : « Enfoncés dans leur fauteuil et plongés dans un demi-sommeil, ces amateurs se laissent porter, bercer par la musique, au lieu de la considérer en face et avec fermeté. La progression et la décroissance des sons, tantôt bondissant d'allégresse, tantôt frémissants et craintifs, leur procurent une sensation indéfinie qu'ils sont assez innocents pour croire purement esthétique. Ils constituent le public le plus facile à contenter et celui qui réunit le mieux tout ce qu'il faut pour discréditer la musique. Le caractère intelligent de la jouissance esthétique ne peut se révéler à leur manière d'écouter ; un fin cigare, un plat friand, un bain tiède leur produisent un effet analogue, sans qu'ils s'en doutent, à celui d'une symphonie ».

« De même, dit-il encore, que les effets physiques de la musique sont en raison directe de l'excitation mala-

dive du système nerveux sur lequel ils ont prise, de même l'intensité des effets moraux des sons croît avec le défaut de culture de l'esprit et du caractère. Moins la résistance opposée par l'éducation est grande, plus la musique a de puissance dans le sens pathologique ».

Voyons maintenant ce qu'est réellement une œuvre musicale et comment elle doit être écoutée : « On s'est habitué à considérer le sentiment éveillé par une œuvre musicale comme le sujet, l'idée, le fond même de cette œuvre et à ne voir dans les combinaisons sonores traitées intelligemment et artistiquement que la simple forme, l'image, le revêtement matériel du sentiment. Mais c'est précisément la partie spécifique à la musique, composée de ces combinaisons si dédaignées, qui constitue la création de l'artiste ; c'est en elle que l'esprit qui a produit et l'esprit qui contemple se rencontrent et s'unissent ; c'est là, dans ces formes sonores, concrètes, précises, que réside le sens spirituel de la composition, et non dans la vague impression d'ensemble attribuée à un sentiment abstrait. La forme pure, par opposition au sentiment, est le vrai sujet, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même ». Et voici plus loin, toujours dans le même chapitre, la conclusion : « Nous opposons à ces émotions pathologiques la contemplation pure et consciente de l'œuvre musicale, la seule vraie manière d'écouter, la seule artistique, hors de laquelle nous sommes obligés de ranger dans la même catégorie la passion brute excitée chez le sauvage et l'enthousiasme tout sensuel du dilettante... Celui-là (l'auditeur musical) est froid, insensible, c'est un calculateur. C'est possible. Mais, nous vous l'assurons, ô gens à sentiment, elles sont nobles et fortes les impressions qu'on ressent en suivant de près l'esprit créateur, en contemplant le monde d'éléments nouveaux qu'il ouvre devant nous, les combinant de toutes les façons imaginables, les édifiant l'un sur l'autre, les modifiant l'un par l'autre, puis renversant

sa construction pour en élever une nouvelle, régnant enfin en souverain sur un empire où le rôle de l'oreille s'ennoblit et s'épure. Là, un prétendu sentiment enfermé dans l'œuvre ne commande point au nôtre. L'esprit libre et serein, nous jouissons vivement et intimement de l'œuvre d'art qui passe devant nous, éprouvant dans sa plénitude et sa délicatesse ce que Schiller appelle si bien « la noble sérénité (*gleichgültigkeit*, indifférence) du beau[1] ». Cette jouissance intérieure, avec l'active collaboration de l'esprit, est la récompense de la manière d'écouter la plus digne, la plus salutaire, mais non la plus facile ».

La beauté musicale nous apparaît ainsi comme étant essentiellement de même ordre que celle d'une arabesque, et Hanslick n'a pas manqué de marquer d'une manière saisissante cette parenté : « La manière dont la musique peut nous offrir de belles formes, dit-il, sans avoir pour sujet un sentiment déterminé trouve une analogie et une démonstration frappante dans une branche de la sculpture d'ornement : l'arabesque. Là, on voit des lignes qui paraissent vibrer, tantôt se rapprochant insensiblement, tantôt s'éloignant et se relevant d'un bond hardi, se quittant, se retrouvant, se correspondant dans de grands et de petits arcs, infinies à ce qu'il semble, mais toujours coordonnées, saluant partout un contraste ou un pendant, réunion de petites individualités et cependant formant un tout. Figurons-nous maintenant une arabesque, non pas sans vie et sans mouvement, mais s'animant devant nos yeux dans une sorte d'autogénésie continuelle. Voici les lignes de toute grosseur qui se poursuivent, qui prennent leur élan par une courbe gracieuse et montent d'un bond à des hauteurs orgueilleuses, puis retombent, quittent brusquement leurs voisines et les rejoignent enfin pour former avec elles un faisceau réjouissant la vue par de

1. *Ueber das Verhältniss der bildenten Künste zur Natur* (Du rapport entre les arts du dessin et la nature).

charmantes alternatives de repos et d'activité, par des surprises toujours nouvelles. Le tableau est déjà plus noble et plus élevé. Mais allons plus loin, et représentons-nous l'arabesque suivante comme le rayonnement actif d'un esprit d'artiste, dont l'imagination tout entière passe, par un travail incessant, à travers ces mille fibres sensibilisées : l'impression ressentie ne sera-t-elle pas bien voisine de celle de la musique ? » (p. 48).

Cette description est d'une rigoureuse exactitude, et c'est bien, transposée dans un autre ordre de sensibilité, le mode de composition des œuvres purement musicales, et celui qui ne sentirait pas immédiatement cette vérité n'aurait qu'à se reporter à l'analyse d'œuvres de Mozart que donne M. Combarieu dans son livre si intéressant sur *Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression*. Après avoir montré le dessin mélodique fondamental d'un andante, il analyse *les petits jeux de combinaison et les gentillesses* qui en varient les reprises successives ; puis, après avoir rappelé *les tours d'adresse* de plus en plus élevés auxquels a recours le musicien, il donne l'analyse algébrique de la sonate XXXII et conclut ainsi : « Comme on peut le voir par ce petit tableau, un des principaux artifices du musicien consiste à présenter sous toutes ses faces un sujet déterminé, à dire : *bonnet blanc*, après avoir dit : *blanc bonnet*, à faire, défaire et refaire une symétrie, à mettre le meunier *sous* un âne après l'avoir mis *dessus*, et à répéter avec toutes les variantes possibles : *belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour...* » (pp. 146-150). Cette analyse paraît sans doute froide à côté de la page enthousiaste de Hanslick, mais on reconnaît bien là le procédé suivi dans le tracé des arabesques.

A cette musique pure de tout mélange étranger, il faut assurément un auditeur tel qu'en exige l'esthéticien viennois, et l'on comprend sa verve impitoyable contre l'auditeur de sentiment qui y cherche l'expression d'une

foule de choses absolument étrangères. Pareille erreur ne se commet guère en face d'une arabesque, parce que la peinture et la sculpture, véritables arts d'imitation, ont une précision qui ne permet point de confondre une arabesque avec la représentation d'objets réels. Au contraire, la musique expressive se confond aisément avec la musique pure, dont les éléments d'ailleurs sont les mêmes, puisque l'une et l'autre ont recours à la reproduction idéalisée du langage instinctif ; de l'emploi de ces éléments résulte d'ailleurs un pouvoir expressif inaliénable, mais l'expression qui en résulte, dans la musique pure, est seulement *subjective*, suivant le terme employé par M. Sully Prudhomme, c'est-à-dire qu'elle n'est que le reflet involontaire de l'état d'âme de l'artiste dans son œuvre.

Le caractère intellectuel de l'audition musicale telle que la comprend Hanslick a donné lieu à toute une série d'expressions empruntées au vocabulaire de la logique. On a parlé d'abord d'*idées* musicales, et le terme a été d'autant plus facilement accepté que, par son étymologie, il signifie au propre *image* ou *apparence* ; mais certains ne s'arrêtent pas à cette acception et de l'idée passent à la *pensée* et de la pensée au *jugement*. M. Combarieu, dans l'ouvrage déjà cité, offre un exemple bien intéressant de cet entraînement successif par l'emploi de la métaphore : il en arrive à déclarer que la musique « ressemble à une logique dans le sens que Stuart Mill a donné à ce mot », et qu'elle « est un jugement de l'esprit s'exerçant sur des faits déterminés ». Pour lui, les mots n'exprimant pas la pensée avec une entière exactitude, il estime que la musique supplée à leur insuffisanee dans « l'expression des jugements ». Repoussant les idées de Hanslick à l'égard de l'expression des sentiments, il le dépasse au point de vue de l'intellectualisme et déclare que l'œuvre de Beethoven a un sens positif et est un vaste répertoire de jugements. Que si vous lui demandez quel est le sens de ces

jugements, il vous répondra que, comme ce sont des jugements sonores, il y a naïveté à en demander un énoncé verbal : « C'est comme si vous demandiez qu'on vous expliquât avec des mots ce qu'est une sensation de chaud et une sensation de froid ». Quant à la profondeur de ces jugements sonores, elle est telle que « la musique est une sagesse plus haute encore que toute philosophie et que toute théologie » (p. 158-165).

S'élevant tellement au-dessus du monde de la pensée verbale, cette doctrine des jugements sonores paraît bien être irréfutable : comment aurait-on prise par des mots sur des jugements dont la parole ne peut atteindre ni les termes, ni le rapport qui les unit. Impossible à réfuter, cette doctrine a aussi l'avantage d'être, pour les mêmes raisons, essentiellement indémontrable, ce qui dispense de la démontrer : la pitié est tout ce qu'on saurait accorder aux infortunés philistins qui ne saisissent pas la portée des jugements sonores. Pour M. Camille Bellaigue, c'est dans cette pensée musicale que se trouve « le nerf, le cœur de toute l'esthétique musicale », et le fait que M. Combarieu l'a senti révèle en lui un musicien véritable, authentique. De là vient, conclut-il, « l'éminente dignité de la musique, sa dignité spirituelle. Tandis que les peintres, architectes, sculpteurs peuvent formuler leur idée indépendamment des éléments (couleur, pierre, marbre) par lesquels ils l'expriment, l'élément de la musique, le son, est inséparable de l'idée musicale et ne fait qu'un avec elle. Autrement dit, il y a, par exemple, des idées pittoresques, propres à la peinture ; il n'y a pas une pensée picturale. Il existe au contraire une pensée musicale ; on pense en musique, et le compositeur ne saurait même penser autrement »[1].

1. *La musique et la poésie d'après un livre récent*, dans le *Correspondant* du 25 mars 1894. Voir aussi *Etudes musicales et nouvelles silhouettes de musiciens*, pages 116-121.

Si tout cela dépasse Hanslick, cela s'y trouve en germe : « L'idée de forme, a-t-il dit, est réalisée en musique d'une façon toute spéciale : les formes sonores ne sont pas vides, mais parfaitement remplies ; elles ne sauraient s'assimiler à de simples lignes bornant un espace ; *elles sont l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa corporification.* Ainsi, plutôt qu'une arabesque, la musique est un tableau, mais un tableau dont le sujet ne peut être exprimé par des mots ni même enfermé dans une notion précise. Il existe dans la musique un sens et une suite, mais de nature spécialement musicale ; elle est une langue que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire. Il y a quelque chose de profond dans l'emploi du mot « pensées » à propos d'œuvres musicales, et dans la distinction qu'établit facilement le jugement exercé entre les vraies pensées et les simples fleurs de rhétorique » (pp. 30 et 31).

Après avoir reproduit une partie de ce passage, Johannès Weber fait cette juste remarque : On aura beau retourner en tous sens la proposition : « Le beau musical est spécifique à la musique », on n'en tirera rien, à moins d'en rester à l'arabesque comme font en effet les gens qui nient l'expression musicale »[1].

M. Combarieu a du reste trouvé un adversaire bien digne de lui en M. Lionel Dauriac, auquel nul ne saurait refuser la compétence musicale nécessaire ; comme l'objet de ce chapitre n'est point du reste de discuter ces théories, nous nous bornerons à renvoyer à la *Revue philosophique* de juillet 1894, p. 85, non toutefois sans mentionner cette juste réflexion que l'analyse reproduite ci-dessus des procédés du musicien est bien propre à démolir la thèse de la *pensée musicale.*

On a pu remarquer que les partisans de cette pensée et des jugements sonores attribuent à la musique seule,

1. *Les illusions musicales,* page 208.

à titre de privilège, cette propriété de comporter des pensées artistiques, non intellectuelles et non susceptibles d'être exprimées par des mots. Ce prétendu privilège nous paraît tenir au développement dans le temps de l'œuvre musicale, alors qu'architecture, sculpture et peinture produisent des œuvres immuables ; la poésie, il est vrai, et la danse se rapprochent à ce point de vue de la musique, mais la poésie exprime des idées intellectuelles, et il est aisé, par suite, d'attribuer à celles-ci le caractère qui, dans la musique, fait croire à des pensées musicales ; quant à la danse, son alliance avec la mimique est de nature à produire un effet analogue.

Quoi qu'il en soit, nous ne croyons pas plus que M. Dauriac à l'existence des pensées et des jugements d'ordre purement artistique ; mais tous les arts présentent des *idées* au sens étymologique, idées par elles-mêmes étrangères à l'expression du sentiment, mais éminemment propres à évoquer l'impression du beau spécifique particulier à l'art en cause. Ce beau, remarquons-le bien, est absolument différent de l'agréable et indépendant de l'expression. En peinture, les arabesques exigent l'élégance des formes, mais les natures mortes, encore moins expressives, ignorent souvent cette exigence : un rayon de lumière se jouant dans un chaudron de Vollon suffit pour causer une intime jouissance à celui qui possède un œil sensible. Le modèle vivant lui-même peut être traité de cette manière, et, quand au musée de Lille on s'arrête fasciné devant l'horrible trogne de Hille-Bobbe, c'est un triomphe pour le pinceau du grand Frans Hals d'avoir donné à un tel degré le sentiment du beau pictural, en représentant, au moyen de couleurs qui n'ont rien de séduisant, une personne aussi peu séduisante elle-même au physique qu'au moral.

On peut d'ailleurs donner, pour les divers arts, des exemples d'*idées* bien caractéristiques. Lorsque ces idées sont géniales et de grande portée, elles devien-

nent le point de départ de méthodes, de systèmes ou de procédés généraux qui tombent dans le domaine public et deviennent des lieux communs, gloire suprême des grandes découvertes. En musique, on aura les procédés du canon et les lois de la fugue ; en poésie, la forme si parfaite du sonnet tentera d'innombrables poètes ; en peinture, on pourra suivre la filiation qui rattache nos modernes pointillistes à Eugène Delacroix et à Turner, en passant par les impressionnistes.

A côté des *grandes* idées, il y a les petites idées, qui séduisent l'artiste et qui donnent un accent personnel à l'œuvre qu'elles inspirent : n'était-ce pas une de ces idées de peintre qui s'emparait de Bastien-Lepage lorsque, à demi-mourant, il s'enivrait de toutes les blancheurs dont s'enveloppait la pauvre Marie Bashkirtseff, plus mourante encore que lui ? « Je ne peux pas sortir du tout, dit-elle vers la fin de son *Journal*, mais ce pauvre Bastien-Lepage sort, alors il se fait porter ici, s'installe dans un fauteuil, et comme ça jusqu'à six heures. Je suis habillée d'un fouillis de dentelles, de peluche, tout ça est blanc, mais de blancs divers ; l'œil de Bastien-Lepage s'en dilate de plaisir : — Oh ! si je pouvais peindre ! dit-il ». Déjà cet enivrement que lui causaient tous ces blancs s'était emparé de lui, mais alors il pouvait tenir un pinceau, et il avait fait ce merveilleux portrait de Sarah Bernhardt qui doit faire oublier tous les autres.

Ainsi en est-il dans tous les arts, et c'est avec raison que M. Sully Prudhomme les réunit tous à cet égard ; si, dans le passage qui suit, il emploie le mot « penser », son application à la peinture au même titre qu'à la musique lui enlève la plupart de ses dangers : « Inventer dans un art déterminé, dit-il, en musique, en peinture, en sculpture, en architecture, c'est avant tout découvrir des harmonies *exclusivement propres à cet art* ; en un mot, c'est *penser dans cet art* ; une idée musicale n'a rien de commun, en tant que musicale, avec sa pro-

priété d'expression, toute relative à l'état moral de l'auditeur, état moral qui peut varier d'un auditeur à l'autre, selon les plus récents incidents de la vie de chacun... Il y a de même des idées picturales, sculpturales, architecturales, tout à fait irréductibles les unes aux autres. Ces idées plastiques sont ce que les artistes appellent les *motifs*, qu'il faut bien se garder de confondre avec les *sujets*. Le sujet à traiter peut convenir à plusieurs arts différents ; par exemple : une mère allaitant son enfant peut être représentée par un peintre ou un sculpteur, mais cette donnée, dépourvue de toute forme sensible spéciale, ne devient *motif d'art* qu'à mesure qu'elle est *pensée* par un cerveau de peintre ou de sculpteur, et elle le sera tout différemment par l'un et par l'autre » [1].

S'il en est ainsi, on peut affirmer dès maintenant qu'Hanslick est en grande partie dans le vrai quand il affirme la prééminence dans l'art (nous élargissons sa thèse d'ordre purement musical) du beau propre à cet art sur la puissance émotionnelle. C'est ce qu'exprime heureusement Sully Prudhomme. Il dit d'abord que, pour être artiste, un homme doit :

1° Posséder un sens excellent sur la foi duquel il puisse apprécier et contrôler les rapports mathématiques des vibrations qui ébranlent le nerf spécial affecté à ce sens, pour jouir de l'harmonie des sensations correspondantes ;

2° Etre apte à choisir, composer et réaliser (ou noter) les combinaisons harmonieuses les plus conformes à son idéal prescrit par son tempérament.

Puis il s'exprime ainsi : « Ces qualités sont si essentielles que, malgré leur insuffisance, celui qui les possède est bien plus voisin d'être un artiste que l'homme qui, manquant de celles-là, en a d'autres d'un ordre beaucoup plus élevé ; cet homme pourra être plein

1. *L'Expression dans les Beaux-Arts*, pages 19 et 20.

d'imagination et d'intelligence, mais tout ce qu'il introduira dans son œuvre d'inspiration poétique et d'invention n'y suppléera pas ce qui fait proprement la pensée picturale, sculpturale, musicale, etc., telle que nous l'avons définie, il est un poète fourvoyé dans les arts » (pp. 29 à 31).

Nous ne saurions suivre ici notre grand poète philosophe dans son étude si pénétrante sur le rôle de l'expression dans les arts; mais nous nous appuierons encore sur lui pour faire ressortir ce qu'il y a parfois de contradictoire dans les deux faces de l'art. « Les vrais musiciens, dit-il, sont moins préoccupés de la puissance expressive de la musique que de la volupté toute spéciale causée au sens de l'ouïe par les combinaisons savantes des sons; la romance la plus banale sera très capable, au contraire, d'émouvoir profondément un auditeur peu musicien » (p. 116). De même, « une personne qui n'est pas douée pour goûter la sculpture s'arrêtera toujours devant les groupes les plus mouvementés, dont l'action intéresse le plus la sensibilité morale. Un sculpteur ne considérera l'expression qu'au point de vue des belles formes qu'elle motive » (pp. 169 et 170).

Y a-t-il donc une véritable antinomie entre la beauté artistique et l'expression ? Nous ne le pensons pas ; mais l'homme complet, pour ainsi dire, est introuvable, et par suite chacun sera plus ou moins sensible à l'une ou à l'autre des qualités de l'œuvre d'art ; et il va de soi que l'artiste goûtera généralement plus ce qui répond à l'essence même de sa nature. Il est cependant aisé de trouver des exemples d'artistes ayant l'âme assez élevée pour faire à l'expression la place qui lui est due, sans rien sacrifier des exigences de la beauté spécifique. Tel nous apparaît Eugène Fromentin dans son livre sur *Les Maîtres d'autrefois*. Nous allons en extraire une page parmi cent autres; elle est un peu longue sans doute, mais il est bon de se laisser peu à peu pénétrer

par ce genre de critique où se fondent, sans qu'on distingue le point de passage, ce qui concerne la facture et ce qui concerne l'expression, parce que critique et peintre sont si grands qu'à vrai dire tout est indissolublement uni sur le tableau comme dans l'âme de cet exceptionnel contemplateur :

« Vous rappelez-vous le *Bon Samaritain* que nous avons au Louvre ? Vous souvenez-vous de cet homme à moitié mort, plié en deux, soutenu par les épaules, porté par les jambes, brisé, faussé dans tout son corps, haletant au mouvement de la marche, les jambes nues, les pieds rassemblés, les genoux se touchant, un bras contracté gauchement sur sa poitrine creuse, le front enveloppé d'un bandage où l'on voit du sang ? Vous souvenez-vous de ce petit masque souffrant, avec son œil demi-clos, son regard éteint, sa physionomie d'agonisant, un sourcil relevé, cette bouche qui gémit et ces deux lèvres écartées par une imperceptible grimace où la plainte expire ? Il est tard, tout est dans l'ombre ; hormis une ou deux lueurs flottantes qui semblent se déplacer à travers la toile, tant elles sont capricieusement posées, mobiles et légères, rien ne le dispute à la tranquille uniformité du crépuscule. A peine, dans ce mystère du jour qui finit, remarquez-vous à la gauche du tableau le cheval d'un si beau style et l'enfant à mine souffreteuse qui se hausse sur la pointe des pieds, regarde par-dessus l'encolure de la bête, et, sans grande pitié, suit des yeux jusqu'à l'hôtellerie ce blessé qu'on a ramassé sur le chemin, qu'on emporte avec précaution, qui pèse entre les mains des porteurs et qui geint.

« La toile est enfumée, tout imprégnée d'ors sombres, très riche en dessous, surtout très grave. La matière est boueuse et cependant transparente ; le faire est lourd et cependant subtil, hésitant et résolu, pénible et libre, très inégal, incertain, vague en quelques endroits, d'une étonnante précision dans d'autres. Je ne sais quoi vous invite à vous recueillir et vous avertirait, si la dis-

traction était permise devant une œuvre aussi impérieuse, que l'auteur était lui-même singulièrement attentif et recueilli lorsqu'il la peignit. Arrêtez-vous, regardez de loin, de près, examinez longtemps. Nul contour apparent, pas un accent donné de routine, une extrême timidité qui n'est pas de l'ignorance et qui vient, dirait-on, de la crainte d'être banal, ou du prix que le penseur attache à l'expression immédiate et directe de la vie ; une structure des choses qui semble exister en soi, presque sans le secours des formules connues, et rend sans nul moyen saisissable les incertitudes et les précisions de la nature. Des jambes nues et des pieds de construction irréprochable, de style aussi ; on ne les oublie pas plus en leur petite dimension qu'on n'oublie les jambes et les pieds du Christ dans l'*Ensevelissement* de Titien. Dans ce pâle, maigre et gémissant visage, rien qui ne soit une expression, une chose venant de l'âme, du dedans au dehors : l'atonie, la souffrance et comme la triste joie de se voir recueilli quand on se sent mourir. Pas une contorsion, pas un trait qui dépasse la mesure, pas une touche, dans cette manière de rendre l'inexprimable, qui ne soit pathétique et contenue ; tout cela dicté par une émotion profonde et traduit par des moyens tout à fait extraordinaires »[1].

Si nous ne nous trompons, une telle description d'un tableau vaut mieux qu'une longue dissertation de principe pour faire comprendre ce que l'expression morale donne de dignité à l'art et ajoute à sa valeur technique. Comme contraste, on peut se reporter à l'appréciation, si juste également, que Taine a formulée au sujet de la *Vierge à la chaise* : « C'est une belle sultane, dit-il, circassienne ou grecque ; sur sa tête est une sorte de turban, et des étoffes orientales rayées de vives couleurs, bordées de franges d'or, tombent autour d'elle ; elle se courbe sur son enfant avec un beau

1. *Hollande*, XIV.

geste d'animal sauvage ; et ses yeux clairs, sans pensée, regardent librement en face » [1]. C'est sur un autre ton qu'il parle de la *Sainte Cécile*, mais il ne nous semble pas qu'il en ait pénétré la haute spiritualité, que cache plus ou moins le culte de la beauté plastique. Ces deux toiles, dues au même pinceau, forment pour nous un contraste éminemment instructif, et nous nous souviendrons toujours de l'impression profonde, vraiment révélatrice de l'art, que nous causa, la première fois que nous le vîmes, le tableau qui fait la gloire de la pinacothèque de Bologne.

Après avoir reconnu les deux principes de l'œuvre d'art, il convient d'en signaler les exagérations pathologiques, car, si nous n'admettons pas avec Hanslick que l'élément émotionnel ait toujours ce caractère, nous admettons sans hésiter qu'il peut le revêtir ; mais d'autre part nous croyons que la recherche exclusive de la beauté pure conduit facilement aux plus étranges aberrations.

On sait combien la musique moderne, en s'attachant à exprimer toutes les nuances de l'émotion, a recours fréquemment à l'emploi de dissonances. Mais n'est-il pas à craindre que, cet usage devenant habituel, le musicien ne perde la faculté fondamentale d'apprécier les rapports mathématiques des vibrations? C'est précisément ce qu'a constaté M. Guibaud, au cours d'expériences concernant l'influence de la musique sur la circulation et la respiration. « Certains individus, dit-il, précisément à cause de leur grande éducation musicale, habitués par les hardiesses de la musique moderne à *certaines* dissonances, ne ressentent pas celles-ci comme telles, et dès lors ils n'y réagissent que faiblement ou même pas du tout [2] ». Ceci montre que la mesure a été dépassée : pour devenir expressive, la musique doit s'altérer pour ainsi dire, car ce qui émeut

1. *Voyage en Italie*, tome II, nº IV.
2. Cité dans la 5e *Année psychologique*, p. 645.

le sentiment, ce sont les notes susceptibles « de déplacer la tonique, de changer le mode ... [1] » or si l'on devient inapte à apprécier les dissonances, leur effet ne peut que tendre à disparaître, et de là doit naître une tendance vraiment pathologique à les exagérer de plus en plus. Aussi serait-il très intéressant de poursuivre des expériences systématiques sur cette véritable intoxication d'ordre musical que M. Guibaud a constatée pour ainsi dire accidentellement.

Les déviations pathologiques opposées apparaissent tout particulièrement dans les opéras dont les compositeurs ont prétendu satisfaire un public de dilettantes qui aiment à être émus à fleur de peau, par une expression telle quelle des passions, et exigent en même temps qu'on satisfasse leur goût pour la musique inexpressive. Les exemples surabondent à ce sujet : qui ne se souvient des adieux « au doux rivage » dans l'*Africaine,* si peu en rapport avec le sentiment supposé, mais, si l'on veut se faire une idée plus complète de ce que les plus illustres compositeurs se sont permis en ce genre, on n'a qu'à lire l'étude de la partition de la *Sémiramis* de Rossini que M. Combarieu a donnée dans son livre sur les *Rapports de la musique et de la poésie*, p. 308-316. Ce n'est peut-être pas là cependant que la dépravation d'un public de dilettantes apparaît le plus outrageusement, car ce qu'il y a de pis, c'est d'inspirer la mutilation d'un chef-d'œuvre et de l'acclamer; or n'est-ce pas ce qui est arrivé à l'égard d'*Orphée*, dont les nobles gémissements ne faisaient point l'affaire des admirateurs des vocalises de Mme Viardot : on sait ce qui en résulta.

C'est entre les deux extrêmes de l'art pur et de l'art tout émotionnel que nous plaçons la forme de l'art qui répond le mieux à sa vraie nature, et nous nous associons à cette conclusion d'une des études esthétiques de

1. *Traité de l'expression musicale*, par Mathis Lussy, p. 7.

Schiller : « La foule, dit-il, subit pour ainsi dire en aveugle l'impression que le poète a eu en vue de produire sur le cœur, sans entrevoir par quelle magie l'art a exercé ce pouvoir sur elle. Mais il y a une certaine classe de connaisseurs auprès de qui l'artiste, tout au contraire, manque l'effet qu'il se proposait de faire sur le cœur, mais dont il peut se concilier le goût par la convenance des moyens employés à le produire : contradiction étrange où dégénère souvent une culture trop raffinée du goût, surtout lorsque le progrès moral reste en arrière du progrès intellectuel. Cette classe de connaisseurs ne cherche dans le touchant et dans le sublime que le côté intellectuel : voilà ce qu'ils sentent, ce qu'ils apprécient avec le sens le plus juste ; mais qu'on se garde de faire appel à leur cœur !... L'âge, le trop de culture nous mènent à cet écueil, et rien n'honore plus le caractère d'un homme cultivé que d'échapper par une heureuse victoire à cette double et pernicieuse influence » [1].

Le danger que signale si bien Schiller est grand, et c'est lui qui explique, sans les justifier, les exagérations de Tolstoï dans le sens que nous avons vu. Contre lui, nous soutenons que l'art a pour objet de produire la beauté ; mais nous refusons de rétrécir à ce point la nature de celle-ci qu'elle corresponde exclusivement à des rapports d'ordre purement formel : les sentiments et les pensées de l'âme humaine sont une réalité très haute, et l'on ne saurait en interdire l'expression à l'art sans le priver d'une des sources les plus riches de beauté.

Et maintenant, pour clore ce chapitre, nous transcrirons deux très beaux sonnets qu'on peut prendre comme spécimens de la poésie impassible et de la poésie qu'inspirent la pensée et l'émotion.

1. *De la cause du plaisir que nous prenons aux objets tragiques*, traduction Ad. Regnier.

Le quadrige, au galop de ses étalons blancs,
Monte au faîte du ciel, et les chaudes haleines
Ont fait onduler l'or bariolé des plaines.
La Terre sent la flamme immense ardre ses flancs.

La forêt masse en vain ses feuillages plus lents ;
Le Soleil, à travers les cimes incertaines
Et l'ombre où rit le timbre argentin des fontaines,
Se glisse, darde et luit en jeux étincelants.

C'est l'heure flamboyante où, par la ronce et l'herbe,
Bondissant au milieu des molosses, superbe,
Dans les clameurs de mort, le sang et les abois,

Faisant voler les traits de la corde tendue,
Les cheveux dénoués, haletante, éperdue,
Invincible, Artémis épouvante les bois[1].

. . . . . .

La blanche vérité dort au fond d'un grand puits.
Plus d'un fuit cet abîme ou n'y prend jamais garde ;
Moi, par un sombre amour tout seul je m'y hasarde,
J'y descends à travers la plus noire des nuits.

Et j'entraîne le câble aussi loin que je puis.
Or, je l'ai déroulé jusqu'au bout : je regarde,
Et, les bras étendus, la prunelle hagarde,
J'oscille sans rien voir ni rencontrer d'appuis.

Elle est là cependant, je l'entends qui respire ;
Mais, pendule éternel que sa puissance attire,
Je passe et je repasse et tâte l'ombre en vain ;

Ne pourrai-je allonger cette corde flottante,
Ni remonter au jour dont la gaîté me tente ?
Et dois-je dans l'horreur me balancer sans fin[2] ?

1. *La Chasse*, dans *Les Trophées* de José Maria de Hérédia.
2. *Le Doute*, dans *Les Epreuves* de Sully Prudhomme.

CHAPITRE II

L'ART ET LA NATURE

Nous avons vu que, à la base de toute œuvre d'art, se trouve une combinaison de sensations répondant à certaines lois de notre sensibilité. Ces combinaisons peuvent se rencontrer dans la nature, et l'artiste peut s'efforcer simplement de les reproduire avec la plus grande fidélité ; mais il est aisé de se rendre compte que, si l'on prétendait limiter à cela son rôle, non seulement celui-ci serait mutilé, mais qu'il se heurterait à de véritables contradictions.

Et d'abord la musique, par sa seule existence, constitue la meilleure réfutation du réalisme absolu, car il est bien clair que, quelque rôle qu'on puisse faire jouer, dans l'évolution de cet art, à l'imitation des bruits de la nature, du chant des oiseaux et même de la parole humaine, le moindre air de musique suppose un principe de développement autre que l'imitation. C'est que, selon la remarque de Sully Prudhomme, la nature ne produit guère que des bruits, les sons et les accords sont presque tous des composés de l'art, on entend rarement chanter un rossignol, et, si la voix humaine peut avoir naturellement un beau timbre, son chant est toujours artificiel. Au contraire, le peintre sent presque toujours son œil flatté par les vibrations optiques ; le monde visible lui apparaît tout entier comme harmonieux, et il peut être tenté de croire qu'il lui suffira de le copier fidèlement pour fixer les combinaisons qui l'auront le plus séduit.

Nous voudrions montrer que ce réalisme, mitigé ou non par le choix, enferme, dans son énoncé même,

une véritable contradiction. Jamin, qui fut longtemps professeur de physique à l'Ecole Polytechnique, a cru en faire la démonstration en ce qui concerne la reproduction des *valeurs*, dans un intéressant article publié en 1857 par la *Revue des Deux Mondes*[1] ; mais il faut bien reconnaître qu'il est parti d'une hypothèse inexacte. Il est évident que, dans la plupart des cas, le peintre est absolument impuissant à reproduire les intensités lumineuses des objets naturels, et, pour vérifier ce simple fait, il n'était pas nécessaire de recourir aux expériences photométriques de Jamin. Ce à quoi il s'est attaché, c'est à comparer les *rapports* entre les intensités lumineuses des diverses parties d'un tableau avec les rapports entre les intensités correspondantes dans la nature.

Rapprochant ainsi les parties d'un corps éclairées par le soleil et l'ombre portée sur lui-même, il a trouvé un rapport variant entre 10 et 20. La plupart des peintres se contentent d'un rapport compris entre 2 et 4 ; mais il en est qui, comme Decamps, atteignent le rapport réel. Pour des écarts plus considérables, la lutte devient impossible : sur un tableau, le rapport entre la flamme d'une bougie et les points les moins éclairés varie entre 20 et 30, alors que, dans la nature, il atteint 1.500. Granet, peignant un châssis de fenêtre qui se détache sur le ciel, le fait 4 à 6 fois moins lumineux que ce dernier qui, en réalité, est 400 fois plus lumineux. Reprenant ce cas lui-même, Jamin a peint le ciel nuageux avec un blanc irréprochable ; en vain employait-il le noir le plus pur pour le châssis : le rapport n'était que de 1 à 90 ou 100, et pas n'est besoin de dire l'effet produit.

Ces mesures sont intéressantes; mais il faut bien reconnaître que Jamin se trompait profondément en croyant qu'une reproduction fidèle de la nature exige

1. 1er semestre, p. 624.

la conservation des rapports entre les intensités lumineuses. Ce qu'il s'agit en effet d'obtenir, c'est la conservation des effets produits sur notre sensibilité et non celle des excitants extérieurs. Or, si l'on admet l'exactitude de la loi logarithmique de Fechner, lorsque l'excitant croît en progression géométrique, la sensation croît en progression arithmétique : en d'autres termes si l'excitant est multiplié successivement par 2, 4, 8, 16, la sensation croîtra, chaque fois, d'une quantité constante ; il en résulte que les rapports entre les sensations vont diminuant avec l'intensité absolue de l'excitant. Dès lors, le peintre, qui réduit forcément les intensités lumineuses, doit, pour conserver les rapports entre les sensations, réduire considérablement les rapports entre ces intensités [1].

Cette loi psycho-physique a été, il est vrai, fort contestée et cela à deux points de vue. On a dit souvent que l'observation ne la confirme pas, et d'autre part on a critiqué son principe même. En ce qui concerne le premier point, nous citerons, parmi les contradicteurs, le Dr Charpentier qui, dans son livre si intéressant sur la *Lumière et les Couleurs*, déclare formellement que la loi psycho-physique est fausse, à l'égard de la vue ; mais, si l'on se reporte à la figure de la page 328 de ce livre, on voit que, après avoir crû d'abord trop lentement, la courbe des sensations ne tarde pas à suivre très approximativement la loi de Fechner, en sorte que, pour une discussion ne visant pas à une précision mathématique, nous pouvons accepter celle-ci.

Mais il est contre elle une objection autrement profonde : quelle que puisse être la précision des vérifications, celles-ci reposent sur une définition de l'intensité

1. Donnons un exemple : si deux corps présentent des intensités lumineuses 100 et 1.000 et si l'on représente la première par une intensité 10 sur un dessin, ce n'est pas par 100 qu'il faudra représenter la seconde, mais par 31 à 32, afin d'obtenir une sensation lumineuse qui soit une fois et demie la première, comme pour les corps représentés.

d'une sensation et cette définition est entachée d'arbitraire. Partant en effet du seuil de la sensation, c'est-à-dire de la sensation produite par le plus petit excitant qui soit perçu, on admet l'égalité des accroissements successifs de la sensation résultant des augmentations les plus petites de l'excitant qui occasionnent une différence perceptible de la sensation, en sorte que le n^e échelon de la sensation est mesuré par le nombre n. Au point de vue de la psycho-physique, on est libre de définir ainsi l'intensité d'une sensation ; mais, à titre d'appréciation de l'effet esthétique des diverses excitations, il reste douteux que cette mesure soit satisfaisante.

Les discussions de cet ordre ne sauraient être closes d'une façon péremptoire ; mais il y a des faits qui montrent la portée sérieuse de ce mode de mesure et qui prouvent qu'on ne saurait s'en tenir à la solution simpliste de Jamin. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les oppositions plus accentuées qui se manifestent pendant le crépuscule et au clair de lune : alors, comme le fait remarquer M. Charpentier, les objets clairs font une impression frappante, parce que, les comparant aux objets plus sombres, nous trouvons réellement entre les sensations que nous procurent les uns et les autres une différence bien plus accusée que pendant le jour. Il n'est dès lors pas surprenant que, dans son zèle à reproduire aussi fidèlement que possible les rapports entre les intensités lumineuses, Decamps soit *peu nature*, selon l'expression d'Eugène Fromentin[1].

Les photographies, surtout instantanées et obtenues sans recours à des procédés trop habiles, semblent bien témoigner dans le même sens, car, d'une part, l'action chimique doit être proportionnelle à l'intensité lumineuse, et, d'autre part, les oppositions entre les ombres et les lumières y paraissent généralement exagérées ;

1. *Une année dans le Sahel*, Blidah, septembre.

sans doute l'échelle proportionnelle des valeurs ne saurait s'y trouver entière, et il en résulte la confusion des ombres dans un noir uniforme et parfois celle des clairs dans un blanc également dépourvu de nuances, mais les valeurs intermédiaires qui sont distinguées les unes des autres le sont avec outrance. Un esthéticien de haute valeur, Alfred Tonnellé, qui, mort en 1858, n'a pu connaître la loi de Fechner et était imbu du dogme de la réduction proportionnelle des valeurs, s'est ingénié à montrer comment la photographie est impuissante à réaliser cette réduction : s'il a noté à juste titre la confusion des ombres et des pleines lumières, ce qu'il dit des valeurs moyennes paraît singulièrement erroné et montre la puissance des formules mathématiques sur ceux qui semblent devoir y être le moins sensibles [1]. La réduction proportionnelle constitue précisément une traduction simple, la plus accessible aux procédés physico-chimiques ; la loi de Fechner, plus complexe, s'adapte mieux aux réalités psychologiques, sans parvenir encore à en rendre toute la complexité.

Les observations de Jamin sont donc incomplètes, car il ne suffisait pas de comparer séparément les rapports entre les intensités lumineuses des objets représentés et les intensités de la représentation, mais il aurait fallu nous donner les rapports entre les intensités des parties correspondantes dans la nature et sur le tableau, celui-ci étant, bien entendu, soumis à un bon éclairage normal ; et même, pour rendre les calculs possibles, il eût été nécessaire de rapporter les intensités lumineuses à une unité déterminée.

De ces considérations il résulte d'ailleurs qu'un tableau ne saurait reproduire, pour la sensation, les valeurs relatives des objets que sous un éclairage déterminé, si bien que l'école du plein air ne devrait exposer ses œuvres que sous une lumière aussi vive que celle

1. *Fragments sur l'art et la philosophie*, p. 135 et suiv.

dont jouissait l'artiste. Si l'on tient compte des variations inévitables de l'éclairement d'une peinture, on reconnaîtra forcément que la conservation des rapports entre les valeurs subjectives, si elle n'est pas essentiellement contradictoire, du moins est bien souvent, comme le croyait Jamin, un cas d'équilibre instable au premier chef et dont la poursuite serait tout à fait chimérique.

Il suffit d'ailleurs de considérer à quel point des peintres qui semblent aussi vrais les uns que les autres rendent les mêmes contrastes par des rapports absolument différents, pour comprendre qu'en présence d'un problème insoluble nous en acceptons franchement des solutions fausses et nous laissons suggérer des effets objectifs que nous ne voyons réellement pas. Il y aurait une étude bien intéressante à faire pour déterminer les lois auxquelles doivent être soumises ces altérations de la réalité pour rester esthétiquement vraies. La recherche de la vérité directe, c'est-à-dire de la conservation, non des rapports objectifs, mais des rapports entre les sensations, n'aurait de raison d'être que pour l'établissement de trompe-l'œil ; mais alors il faudrait régler rigoureusement les détails de l'éclairage : de cette façon seulement on pourrait atteindre une reproduction réaliste, mais on sortirait du domaine de l'art.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la lumière, abstraction faite de la couleur. Si nous introduisons celle-ci dans le problème, que de difficultés nouvelles, également impossibles à résoudre toutes à la fois, n'allons-nous pas voir apparaître ? Tout le monde connaît le phénomène du contraste des couleurs ; mais ce phénomène ne se produit que d'une façon insignifiante sur un tableau, en raison de la faible intensité lumineuse. Il faut donc, comme l'a justement fait remarquer Helmholtz[1], reproduire objectivement les phénomènes sub-

1. Conférence sur l'optique et la peinture, reproduite à la suite des *Principes scientifiques des beaux-arts* de Brücke, p. 207.

jectifs de contraste. Mais ces phénomènes subjectifs dépendent de bien des éléments, sans parler de la sensibilité individuelle ; il résulte de celle-ci que la reproduction ne saurait avoir qu'une valeur pour ainsi dire personnelle. Il faut remarquer que le contraste dépend notamment de la durée de fixation d'une même couleur, l'auréole verte qui entoure une masse rouge, par exemple, augmentant d'intensité si l'œil s'est arrêté un peu longuement sur celle-ci. Dès lors qu'il veut rendre ces sensations fugitives, le peintre ne peut plus prétendre reproduire ce que tous doivent voir, mais ce qu'il a vu et, notez-le bien, ce qu'il a vu à un moment donné et dans des conditions données non seulement objectives, mais subjectives au suprême degré puisque sa sensation a dépendu et de ses qualités visuelles et de la façon dont il a regardé le modèle, du regard plus ou moins posé qu'il a dirigé sur lui. Nous arrivons ainsi logiquement à l'impressionnisme.

A certains égards, l'école impressionniste est tenue d'observer des lois scientifiques particulièrement rigoureuses, comme l'a très bien fait ressortir M. Paul Signac, dans sa brochure ayant pour titre : *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. C'est, en effet, dans les termes suivants qu'il reproche aux peintres de cette école de méconnaître souvent ces lois : « Voici, dit-il, l'impressionniste en train de peindre sur nature un paysage ; il a devant soi de l'herbe ou des feuilles vertes dont telles parties sont dans le soleil, telles autres dans l'ombre. Dans le vert des régions d'ombre les plus voisines des espaces de lumière, l'œil scrutateur du peintre éprouve une fugitive sensation de rouge. Satisfait d'avoir perçu cette coloration, l'impressionniste s'empresse de poser une touche rouge sur sa toile. Mais, dans la hâte de fixer sa sensation, il n'a guère le temps de contrôler l'exactitude de ce rouge, qui, un peu au hasard du coup de brosse, sera exprimé en un orangé, un vermillon, une laque..., un violet même.

Cependant, c'était un rouge très précis, strictement subordonné à la couleur du vert, et non n'importe quel rouge » (p. 52).

Cette remarque fort juste montre que, sous la subjectivité de l'art impressionniste, subsiste une subordination rigoureuse aux lois de la vision : à cet égard, on pourrait dire qu'il est le plus objectif de tous les arts. Mais, par une pente inévitable, celui qui s'est attaché à la reproduction de ces sensations fugaces arrive à leur accorder une place beaucoup plus grande qu'elles n'en occupent dans la vision normale, et ainsi la peinture impressionniste deviendra aussi artificielle qu'une peinture franchement objective qui, dans la nécessité d'être systématique, puisque la reproduction pure et simple de ce qu'on voit est impossible, s'attache à reproduire aussi fidèlement que possible la nuance propre des objets : ce sont les deux pôles entre lesquels s'échelonnent forcément toutes les cotes mal taillées par lesquelles les divers artistes cherchent à résoudre le problème insoluble de la représentation adéquate de la nature.

Le problème est d'ailleurs encore plus complexe que nous ne l'avons indiqué, et cette reproduction de la nuance propre des objets dont nous venons de parler se heurte à une autre difficulté que celle des contrastes et des couleurs subjectives. Fromentin, qui a traité *ex professo* de la couleur dans ses *Maîtres d'autrefois* [1], nous paraît l'avoir fait à un point de vue trop exclusif, et il nous semble intéressant de partir de cette doctrine un peu étroite pour arriver à une conception plus compréhensive de la question.

Cherchant à définir ce qu'est un coloriste, Fromentin conclut par la page suivante : « Enfin — et c'est là le trait à bien retenir dans cette définition plus que sommaire — un coloriste proprement dit est un peintre qui sait conserver aux couleurs de sa gamme, quelle

1. XIII. *La Ronde de nuit.*

qu'elle soit, riche ou non, rompue ou non, compliquée ou réduite, leur principe, leur propriété, leur résonance et leur justesse, et cela partout et toujours, dans l'ombre, dans la demi-teinte et jusque dans la lumière la plus vive. C'est par là surtout que les écoles et les hommes se distinguent. Prenez une peinture anonyme, examinez quelle est la qualité du ton local, ce qu'il devient dans la lumière, s'il persiste dans la demi-teinte, s'il persiste dans l'ombre la plus intense, et vous pourrez dire avec certitude si cette peinture est ou n'est pas l'œuvre d'un coloriste, à quelle époque, à quel pays, à quelle école elle appartient.

« Il existe à ce sujet dans la langue technique une formule usuelle bonne à citer. Chaque fois que la couleur subit toutes les modifications de la lumière et de l'ombre sans rien perdre de ses qualités constitutives, on dit que l'ombre et la lumière sont de *même famille* ; ce qui veut dire que l'une et l'autre doivent conserver, quoi qu'il arrive, la parenté la plus facile à saisir avec le ton local. Les manières d'entendre la couleur sont très diverses. Il y a, de Rubens à Giorgione et de Velasquez à Véronèse, des variétés qui prouvent l'immense élasticité de l'art de peindre et l'étonnante liberté d'allures que le génie peut prendre sans changer de but ; mais une loi leur est commune à tous et n'est observée que par eux, soit à Parme, soit à Madrid, soit à Anvers, soit à Harlem : c'est précisément la parenté de l'ombre et de la lumière et l'identité du ton local à travers tous les incidents de la lumière. »

Fromentin n'a pas de peine à montrer que Rembrandt ne répond point à cette définition du coloriste, et l'on ne peut qu'adhérer à l'antithèse suivante si l'on admet cette définition : « Chez les coloristes, dit-il, la lumière dépend exclusivement du choix des couleurs employées pour la rendre et se lie si étroitement au ton, qu'on peut dire en toute vérité que, chez eux, la lumière et la couleur ne font qu'un. Dans la *Ronde de nuit*, rien de sem-

blable. Le ton disparaît dans la lumière comme il disparaît dans l'ombre. L'ombre est noirâtre, la lumière blanchâtre. Tout s'éclaire ou s'assombrit, tout rayonne ou s'obscurcit par un effacement alternatif du principe colorant. »

Eh ! bien, l'observation scientifique montre combien il y a de vrai dans la façon dont Rembrandt traduit les sensations de couleur et de lumière. Pour le montrer, nous allons résumer d'abord les observations faites par les docteurs Charpentier et Parinaud, confirmées ultérieurement par celle des physiciens et physiologistes allemands[1]. Le fait fondamental qui en ressort est la distinction, selon les expressions de Charpentier, d'une sensibilité lumineuse proprement dite et d'une sensibilité chromatique. Cette distinction ressort bien de ce résumé donné par Parinaud du résultat de ses expériences :

« 1° *L'accroissement de sensibilité de la rétine, qui caractérise l'adaptation à l'obscur, intéresse inégalement les lumières de longueur d'onde différente ; il est d'autant plus grand que la longueur d'onde est plus petite.* L'influence de l'adaptation, nulle pour le rouge spectral, devient considérable pour le violet et l'ultra-violet.

« 2° *Cet accroissement de sensibilité ne porte que sur la valeur lumineuse de la lumière simple.* La couleur paraît plus vive et moins saturée. Finalement, après un séjour suffisant dans l'obscurité, les couleurs spectrales les plus pures, sous une faible intensité, sont perçues à l'état de lumière incolore, le rouge excepté.

1. On pourra consulter : de Charpentier, la *Lumière et les Couleurs au point de vue physiologique* (1888) ; de Parinaud, *La Vision, étude physiologique* (1898), et, des deux, divers articles de revues. Pour les Allemands, notamment von Kries et Kœnig, on trouvera de bons résumés dans les divers volumes de l'*Année psychologique*, à partir de 1894. Sans contester aucunement les progrès que ces derniers ont fait faire à ces études, nous rappellerons cette appréciation du professeur Nuel, de Gand : « Il nous a semblé que les auteurs d'Outre-Rhin négligent par trop les mérites prépondérants que nos confrères français ont eus dans l'élaboration des idées nouvelles » (*Archives d'ophthalmologie*, 1er octobre 1895).

« 3° *Cet accroissement de sensibilité fait défaut dans la fovea*[1]. La fovea ne participe donc pas à l'adaptation rétinienne. La sensation de couleur n'étant pas altérée dans la fovea, les lumières simples y sont toujours perçues comme couleurs[2] ? »

Charpentier n'est pas rigoureusement d'accord avec Parinaud ; il soutient par exemple que le rouge n'échappe pas à la loi générale d'après laquelle les couleurs simples sont d'abord perçues comme lumière incolore, mais seulement qu'une moindre excitation suffit, pour lui, à provoquer la sensation colorée[3]. De même, Charpentier déclare avoir constaté, même dans la fovea, que les couleurs provoquent, pour une très faible intensité lumineuse, une sensation incolore. Mais il faut bien remarquer que ces contradictions sont de minime importance pratique, car elles ne portent que sur des cas extrêmes, et l'accord est complet sur ce que le sens chromatique est beaucoup plus développé au centre de la rétine, et M. Parinaud reconnaît que certaines parties de la rétine ne peuvent percevoir le rouge.

Lorsque l'œil a été soumis à l'influence de l'obscurité pendant vingt minutes au moins, les rapports entre les intensités de lumière susceptibles de provoquer la sensation colorée et la sensation lumineuse incolore atteignent des chiffres considérables, comme le montre le tableau suivant, emprunté à M. Charpentier[4].

Région du spectre	Rapport
Rouge extrême,	3,6
Orangé,	5,5

1. On sait qu'on désigne par ce mot la petite fosse qui existe au milieu de la tache jaune et qui sert à la vision centrale.
2. *La Vision*, pages 47 et 48.
3. Nous avons remarqué, dans le laboratoire de photographie, que, si l'on regarde un objet éclairé par la lumière rouge, il suffit de cligner fortement des yeux pour que la couleur s'évanouisse à peu près
4. Page 214.

Jaune,	9,6
Vert moyen,	196
Bleu franc,	625

Pour un œil non reposé dans l'obscurité, la sensibilité lumineuse serait notablement moindre, ce qui réduirait les rapports précédents, mais la quantité de lumière nécessaire à la distinction de la couleur resterait à peu près constante.

Il semble résulter des chiffres précédents que le rouge se conserverait assez bien dans les parties sombres, tandis que le bleu y tournerait franchement au gris ; en réalité, si cette dernière conséquence est exacte pour un œil adapté à l'obscurité, elle l'est beaucoup moins pour un œil éclairé, et quant au rouge, il passe franchement au noir ; Purkinje avait bien observé que c'est le bleu qu'on peut voir à la lumière la plus faible et le rouge qui exige la lumière la plus forte. C'est qu'en effet les diverses radiations simples occasionnent des sensations dont les intensités ne varient aucunement suivant les mêmes courbes avec l'intensité objective de ces radiations : le bleu croît, en apparence, incomparablement plus lentement que le rouge[1], de sorte que, si deux objets présentant ces couleurs paraissent également clairs sous un éclairement moyen, l'objet rouge sera de beaucoup plus sombre que le bleu dans une demi-obscurité.

Tous ces faits expliquent une foule d'observations familières et sont en quelque sorte confirmés par elles. « La nuit, tous les chats sont gris », dit le proverbe, et notre doux poète Raçan a bien noté, en ses *Bergeries*,

> ... l'ombre de la nuit, dont la noire pâleur
> Peint les champs et les prés d'une même couleur.

Entrez, d'autre part, dans une église, avant le lever du jour ; au fur et à mesure que celui-ci paraît, les

1. Voir, dans l'ouvrage du Dr Charpentier, la figure de la page 334.

vitraux s'éclairent, mais le bleu semble y dominer, et les rouges tardent beaucoup à s'allumer.

Si à ces faits vous ajoutez que toutes les couleurs tendent vers le blanc lorsqu'elles deviennent suffisamment vives, vous vous convaincrez facilement que le *ton local* de Fromentin n'est qu'une réalité physique, qu'il s'évanouit sans cesse pour un œil vraiment sensible aux jeux de la lumière. Dans l'ombre, le rouge devient noir, et le bleu, qui s'éclaire, tourne au gris; quant au violet, s'il provient du mélange des deux tons, il s'altère profondément[1]. Tous ces effets, d'ailleurs, devront, comme ceux de contraste, être réalisés artificiellement par le peintre, puisque son tableau ne se trouve aucunement dans les conditions voulues pour qu'ils se produisent spontanément.

La doctrine de Fromentin sur les coloristes et les peintres qui ne le sont pas nous paraît donc inexacte, mais plus encore étroite qu'inexacte, car la conservation du ton local constitue un parti pris pouvant produire des effets puissants. Par l'affirmation énergique du coloris propre des objets, il satisfait le bon sens instinctif du spectateur, toujours prêt à se choquer quand il voit ce coloris se transformer et s'évanouir. Or ces effarements du sens commun sont loin d'être sans excuse et même, dans une certaine mesure, sans justification. Non seulement, en effet, ces apparences subjectives qui font varier une même nuance doivent être rendues objectivement sur le tableau, ainsi que nous l'avons remarqué, ce qui se voit presque fatalement puisque, heureusement, on ne peint pas en trompe-l'œil ; mais en outre l'effet n'est vraiment juste que sous un éclairage déterminé du tableau, ce qui rend presque toujours celui-ci un peu inquiétant, alors même que les lois des sensations lumi-

1. D'après Vibert, toutes les couleurs se rapprochent du centre du spectre (le jaune-vert) quand la lumière augmente, et s'en éloignent quand elle diminue (*La science de la peinture*, page 40). Cette formule pratique parait assez exacte.

neuses ont été observées de la façon la plus rigoureuse. Au contraire, quand le ton local se conserve partout, la peinture souffre peu des variations d'éclairage, et, d'un effet peut-être un peu *bourgeois*, elle donne un grand sentiment de sécurité et d'objectivité.

Nous n'avons pas épuisé la liste des problèmes généraux d'ordre technique que soulève la peinture, et nous ne songeons pas à le faire ; mais il en est un encore que nous tenons à signaler. Le peintre ne dispose que d'un nombre très limité de couleurs, alors qu'il doit rendre une série de nuances presque illimitée : de là les mélanges qu'il opère sur sa palette. Or ces mélanges présentent un inconvénient considérable, celui d'obscurcir la nuance résultante, dont la clarté n'est pas la moyenne entre les clartés des deux couleurs composantes.

Les rayons diffusés par un pigment coloré ne sont pas des rayons simples de longueur d'onde unique, et c'est même fort heureux pour un peintre qui opère un mélange, sans quoi il obtiendrait fatalement du noir comme résultat de son opération. Si, en effet, la lumière réfléchie ou diffusée était simple, cela signifierait que toutes les autres radiations auraient été éteintes, et dès lors la réflexion de ce rayon simple sur un autre pigment de couleur différente, mais jouissant de la même propriété, aurait pour résultat d'éteindre entièrement la lumière : le mélange des deux pigments produirait le même effet d'extinction. Grâce à la complexité des rayons réfléchis par chaque pigment, il existe, le plus souvent, une zone commune de réflexion, et cette zone échappe à l'extinction résultant du mélange ; mais, comme toutes les radiations réfléchies par un seul des pigments sont absorbées, il résulte du mélange une diminution d'éclat presque toujours considérable. Si l'on songe d'ailleurs que le peintre a, en tout cas, à lutter contre le défaut d'intensité lumineuse, on se rendra compte de la gravité de l'obstacle résultant de cet effet du mélange des pigments.

Une propriété de notre vision permet d'éluder cet obstacle : deux touches colorées de faible étendue étant juxtaposées, il se produit, pour un observateur placé à une distance suffisante, un *mélange optique* de ces deux couleurs, mélange provoquant la sensation de la couleur résultante, sans que rien atténue la clarté.

M. Paul Signac a consacré une brochure fort intéressante, que nous avons déjà citée[1], à l'étude de ce procédé de la *touche divisée*. C'est à Turner que paraît appartenir l'honneur d'avoir le premier appliqué systématiquement ce procédé[2]. Delacroix et les impressionnistes y ont eu recours après lui, et ces derniers en ont tiré parfois de merveilleux effets. Certaines toiles de Claude Monet nous ont particulièrement frappé à ce point de vue. On a notamment de lui une vue des rochers de Port-Damon, à Belle-Isle, d'un admirable effet à la distance voulue. Ces rochers, d'un gris mordoré, sont peints au moyen de larges touches jaunes et roses, avec un peu de vert dans la lumière, les ombres étant d'un bleu franc. Avec moins d'outrance on retrouve le même procédé dans une exquise vue de l'église de Varengeville et dans des peupliers sur le bord de l'Epte, pour ne citer que quelques toiles dont nous avons un souvenir particulièrement précis. Renoir, bien qu'affichant moins cette division de la touche, y a cependant recours, et, dans sa *Femme au chat*, la couleur grise de ce dernier est obtenue par la juxtaposition de beaucoup de bleu et de jaune et d'un peu de rouge.

1. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.*

2. En publiant en 1859 les *Fragments* de son ami Alfred Tonnellé, Heinrich semble s'excuser d'y comprendre deux notes peu profondes sur Turner, non qu'elles lui parussent insuffisantes, mais plutôt parce que Turner ne lui semblait pas mériter pareil honneur : « Son goût, dit-il, savait faire justice de ces engouements passagers qui placent pour un moment un homme habile au niveau d'un grand maître ». L'engouement dure toujours, et la vaste salle de la *National Gallery* consacrée à Turner est constamment encombrée de copistes.

Ruskin n'ignorait pas les avantages de la touche divisée et l'a maintes fois recommandée, et l'américain Rood, dans sa *Théorie scientifique des couleurs*, en a célébré les vertus. Mais il est inévitable qu'un principe soit poussé, souvent par des hommes de grand talent, au delà des limites légitimes de son application et aboutisse ainsi à sa propre négation : c'est bien ce que nous paraît avoir fait M. Signac lui-même. Nous avons vu de lui un paysage charmant, peint par toutes petites touches, « comme de la paille hachée finement », selon l'expression de Ruskin ; l'œuvre est d'une exquise finesse de ton et d'une parfaite harmonie à la distance normale. Toutefois, elle ne satisfait plus son auteur, parce que, si le mélange optique n'assombrit pas les tons, il les rend moins saturés ; or M. Signac est un *chromo-luminariste*, qui ne tient pas moins à la saturation de la couleur qu'à la clarté des tons. Dès lors il lui faut renier ce qu'il a adoré, et ce n'est pas un spectacle sans intérêt que de voir l'homme d'hier célébrer dans sa brochure les mérites du mélange optique au moment même où l'homme d'aujourd'hui élargit son *pointillage* de façon à rendre ce mélange impossible aux distances d'où ses tableaux doivent être vus. Il en résulte que la peau humaine y est vue forcément sous l'aspect d'une série de taches multicolores; si on lui objecte que cet aspect n'a aucun rapport avec la nature, il répond que l'art n'a pas à imiter la nature, cette imitation ne reposant que sur un préjugé scientifique et la peinture n'ayant pour objet que de produire des combinaisons colorées qui charment l'œil. On peut se demander alors si les sujets humains sont bien favorables à un art qui tient aussi peu compte de l'apparence ; en tout cas, on est là en présence d'un art très spécial et non d'un large procédé d'interprétation de la nature.

Quoi qu'il en soit de cette critique des procédés actuels de M. Signac, le procédé de la touche divisée fournit un moyen de donner aux tableaux une clarté exception-

nelle, au prix d'une facture paraissant artificielle, mais qu'on doit savoir accepter en considération des effets qu'elle permet d'obtenir.

De toute cette discussion, d'ordre purement technique, il nous paraît ressortir clairement que le principe même du réalisme pur repose sur une illusion, ce principe étant réduit, dans son application la plus élémentaire, à rendre purement et simplement les sensations que provoque en nous le monde extérieur : ce problème implique en effet contradiction, l'artiste ne peut jamais donner qu'une reproduction, non seulement incomplète, mais fausse à bien des égards, de la nature. Nous devons sans doute nous réjouir de cette impuissance, car elle prémunit l'artiste contre la tentation du trompe-l'œil, véritable mensonge qui avilit l'art : « Notre dignité en tant que créatures spirituelles, a dit Ruskin, exige que nous puissions inventer et contempler ce qui n'est pas ; notre dignité en tant que créatures morales exige que nous sachions et reconnaissions en même temps que ça n'existe pas »[1].

Si de la simple question de la reproduction des éléments des sensations nous passons à la constitution d'un tableau, le problème, en se compliquant, ne peut manquer de faire apparaître de nouvelles raisons empêchant une reproduction pure et simple. Fromentin en a donné la démonstration d'une façon si charmante et si péremptoire qui nous lui laisserons simplement la parole :

« Nous étions en ce moment sur la place du Marché (de Blidah). Une troupe d'enfants indigènes s'y livraient à un exercice d'adresse et d'agilité dont nos collégiens ont l'habitude, et qui, je crois, est cosmopolite, car on le trouve en Irlande aussi bien qu'en Orient. Le jeu consiste à lancer une boule, ou un bâton, ou n'importe quoi de léger qui puisse être enlevé rapidement et

1. *Les sept lampes de l'architecture*, traduction Elwall, p. 108.

rejeté loin. Chaque joueur est armé d'un bâton, et c'est à qui arrivera le premier pour relever la boule et la lancer de nouveau. Les joueurs étaient de jeunes enfants de huit à douze ans, agréables de visage et déliés de tournure, comme la plupart des petits Maures, avec la physionomie fine, les yeux grands et beaux, le teint aussi pur que celui des femmes. Ils avaient les bras nus, leur cou délicat sortait d'un gilet très ouvert, leur culotte flottante était relevée jusqu'au-dessus du genou pour les aider à mieux courir, et une petite *chachia* rouge, pareille à la calotte des enfants de chœur, garnissait à peine le sommet de leur jolie tête chauve. Chaque fois que la boule était atteinte et partait, tous ensemble s'élançaient à sa poursuite côte à côte, en troupeau serré, comme des gazelles. Ils couraient en gesticulant beaucoup, perdant leur ceinture, mais n'y prenant pas garde, volant directement au but, sans qu'on les vît toucher le sol, car on n'apercevait du pas léger des coureurs que des talons nus agités dans un flot de poussière, et ce nuage aérien semblait accélérer leur course et la porter.

« Il était deux heures. Le marché venait de finir, la place était entièrement déserte. Un carré de maisons basses et sans toitures, un ou deux cyprès qui pointaient au-dessus des terrasses, la montagne au-delà dont l'horizon dentelé partageait le ciel à plus de moitié, un ciel vide, un grand terrain sans accidents: voilà pour le paysage. Les maisons étaient d'un blanc mat à peine altéré par des écorchures, les cyprès noirs ; la montagne était franchement verte, le ciel d'un bleu vif, le terrain couleur de poussière, c'est-à-dire à peu près lilas. Une seule ombre au milieu de la vive lumière se dessinait du côté de la place où déjà le soleil inclinait, et cette ombre, inondée des reflets du ciel, aurait pu, grossièrement, s'exprimer elle-même par du bleu.

« Vous voyez-bien, dis-je à mon auditeur, cette place et ces enfants ? La scène est familière et dans les condi-

tions du *genre* ; le cadre lui-même a le double avantage de l'accompagner d'une manière très simple et cependant très locale. Prenons pour exemple ce tableau qui semble tout préparé d'avance et facile à copier comme à décrire. L'exemple en vaut un autre. L'Orient peut à la rigueur tenir dans ce cadre étroit.

« Et d'abord, si vous me permettez d'être pédant tout à mon aise, que voyons-nous? Sont-ce des enfants qui jouent dans le soleil ? Est-ce une place au soleil dans laquelle jouent des enfants ? La question n'est pas inutile, car elle détermine avant tout deux points de vue très différents. Dans le premier cas, c'est un tableau de figures où le paysage est considéré comme un accessoire ; dans le second, c'est un paysage où la figure humaine est subordonnée, mise au dernier plan, dans un rôle absolument sacrifié. A cette question, qui crée aussitôt tant d'opinions diverses, chacun répondra d'après son tempérament propre, sa manière de comprendre les choses, l'habitude de son œil et les dispositions de son talent. Le paysagiste y verra donc un paysage, le peintre de figures un sujet ; l'un y distinguera des taches, l'autre des costumes, un troisième en étudiera l'effet, un quatrième y verra des gestes, un autre encore des physionomies. Suivant qu'on les envisagera de près ou de loin, les enfants deviendront tout ou ne seront plus rien, et si nous les supposons assez près du peintre pour que le portrait de chacun d'eux prenne un intérêt dominant, alors une modification singulière apparaîtra dans ce tableau si simple. Tout le paysage à la fois disparaîtra ; à peine apercevra-t-on vaguement quelque chose comme un terrain frappé de lumière et des indications de mise en scène orientale ; il ne restera plus de visible et de formulé qu'un groupe important surtout par la signification humaine, composé d'enfants animés de mouvements rapides et de passions joyeuses, et présenté de manière à mettre en évidence l'expression du geste chez les uns, le jeu de la physionomie chez

les autres. D'élimination en élimination, nous arrivons de la sorte à réduire le cadre, puis à le supprimer, à grandir le groupe, puis à le simplifier. Le costume lui-même devient un accident secondaire dans un sujet dont l'intérêt se concentre à ce point sur des formes humaines et sur des visages, et du premier coup nous supprimons le soleil et l'excessive lumière, double obstacle dont personne au monde ne s'était préoccupé quand il s'agissait de peindre les hommes.

« Que devient alors le milieu même où nous apercevons la scène : cette place blanche, ces cyprès verts, ce soleil blanc des heures méridiennes ? Que devient tout cet entourage local et significatif, essentiel si l'on veut localiser la scène, inutile au contraire si l'on veut la généraliser ? On touche ainsi aux abstractions, et, sans le vouloir, par le seul fait d'un point de vue plus sévère et plus concentrique, on sort de la nature pour entrer dans les combinaisons de l'atelier ; on abandonne le vrai relatif pour un ordre de vérité plus large, moins précise et d'autant plus absolue qu'elle est moins locale. Pour nous, cette petite place de Blidah, solitaire, fortement éclairée par la pleine lumière d'un beau jour d'été, ces vestes rouges et ces culottes blanches, ces jolis enfants un peu bizarres, et c'est par là surtout qu'ils nous séduisent, la chaleur, le bruit, la diversité de la scène à chaque instant changeante, tout cela compose un ensemble d'impressions multiples, et nous charme à ce titre surtout que nous y voyons l'individuel caractère d'un tableau d'Orient. Il y a au contraire des peintres, et j'en connais, qui ne prendraient là que le nécessaire, estimant que ce qu'il y a de plus intéressant dans ces enfants, ce n'est pas d'être de petits Blidiens, c'est d'être des enfants ; ceux-là sans contredit auraient raison.

« Ce procédé de l'esprit qui consiste à choisir son point de vue, à déterminer la scène, à l'isoler du milieu qui l'absorbe, à sacrifier les fonds, à les faire imaginer

plutôt qu'à les montrer ; le soin d'expliquer ce qui doit être expliqué et de sous-entendre les accessoires ; l'art d'indiquer les choses par des ellipses et de faire imaginer même ce que le spectateur ne voit pas, ce grand art de se servir de la nature sans la stéréotyper, tantôt de la copier jusqu'à la servilité, tantôt de la négliger jusqu'à l'oubli ; ce difficile équilibre des vraisemblances qui oblige à demeurer vrai sans être exact, à peindre et non pas à décrire, à donner non pas les illusions, mais les impressions de la vie : tout cela se traduit par un mot ordinaire, et qui fait le sujet de bien des équivoques, peut-être parce qu'il n'a jamais été bien défini, je veux dire l'interprétation »[1].

Il y a bien des choses dans ce morceau, et il convient d'y faire quelque distinction. Nous y voyons d'abord le choix du tableau à peindre, tableau de paysage ou tableau de figures, au sens large du mot. Sans doute, l'aptitude spéciale et le tempérament du peintre ne sont pas sans influer sur ce choix, mais celui-ci conserve un caractère de liberté bien marqué, à tel point que rien n'empêche un même peintre de faire successivement les deux tableaux. Comme l'indique Fromentin, le peintre, selon son choix, se placera plus ou moins près des petits Blidiens ; mais, alors même que sa position lui serait imposée, il pourrait, tout en enfermant exactement les mêmes objets dans son cadre, faire un paysage ou un tableau de figures. On serait tenté de dire, et non sans quelque raison, que cette dualité est la conséquence nécessaire de ce que nous ne voyons nettement que le point vers lequel convergent nos deux axes optiques, ce qui entraîne le caractère vague ou des premiers plans ou des lointains.

Il est vrai que l'œil doit parcourir le tableau, comme il parcourt le spectacle extérieur et réel ; mais il s'agit de savoir si un tableau doit et peut être le substitut inté-

1. *Une année dans le Sahel* : Blidah, septembre.

gral de cette réalité extérieure. Si oui, après avoir regardé la scène qui se déroule sur les premiers plans, ces enfants joueurs si joliment dépeints par Fromentin, le spectateur reportera la même attention sur le paysage, et celui-ci devra être traité pour lui-même, en quelque sorte, comme les enfants l'étaient pour eux-mêmes. A cela il y a bien une objection de principe : l'œuvre d'art cessera ainsi d'être une ; mais, pour l'instant, nous cherchons à nous enfermer le plus possible dans des considérations d'ordre technique, or, à ce point de vue restreint même, ce système soulève de graves difficultés. Supposons, par exemple, qu'un objet voisin se détache sur un lointain : alors celui-ci sera perçu en même temps que l'objet; dans la réalité, le fond ne saurait être perçu nettement si les regards se fixent sur les premiers plans, et en outre la perspective aérienne atténuera généralement la valeur relative du lointain. La première de ces circonstances oblige à donner beaucoup moins de netteté à ce lointain ; quant aux effets de la perspective aérienne, il est clair qu'ils devraient être aussi rendus dans un tableau de paysage, mais, en présence de l'impossibilité précédemment constatée de reproduire exactement les effets lumineux dans leur intégralité, les sacrifices à faire varient forcément avec le but, inconscient ou volontaire, du peintre.

Est-ce à dire que l'on ne puisse absolument pas traiter ainsi à la fois un sujet de figures et un sujet de paysage ? Les primitifs ont donné des exemples très intéressants d'une telle dualité. Qu'on regarde, par exemple, au Louvre, la *Vierge au donateur*, petit chef-d'œuvre de Van Eyck, et l'on sera frappé du désaccord entre ce tableau d'intérieur et la façon dont est traité le joli paysage qui s'encadre dans la colonnade : d'une implacable précision, ce paysage donne à l'ensemble de l'œuvre un caractère artificiel dans sa naïveté. Les écoles italiennes pourraient fournir d'autres exemples du même fait, mais on remarquera combien Pérugin, dans

ses délicieuses vues sur les collines ombriennes, a su déjà faire de sacrifices au rôle véritable de ses fonds.

Tout cela permet de comprendre à combien de conditions presque contradictoires est soumis le véritable paysage à figures, celui où les personnages ne sont pas de simples taches destinées à rappeler qu'il s'agit de lieux habités, mais où ils jouent un rôle actif par l'expression de leurs sentiments. A ce point de vue, l'*Angelus* de Millet nous paraît donner une grande leçon. D'après nos souvenirs, aucun tableau ne mérite mieux la qualification de paysage, si « le paysage a pour objet l'imitation des effets de la lumière dans les espaces de l'air et sur la face de la terre et des eaux », selon la définition qu'en donnait Boutard dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* [1]. C'est en effet avant tout la sereine illumination par les rayons du soleil à l'horizon qui forme le sujet de ce tableau ; les deux figures en sont comme enveloppées, et, traitées de la façon la plus sobre, s'harmonisant avec le paysage, elles ne servent qu'à préciser l'impression de sérénité religieuse à laquelle prête cette belle fin de journée.

Tout ce qui précède ne fait que montrer l'inévitable nécessité, pour le peintre, d'interpréter la nature en l'envisageant à un point de vue spécial et en faisant des sacrifices énormes dans la reproduction de ses sensations. C'est là, peut-on dire, le côté extérieur, scientifique de la question ; au-dessus, bien au-dessus vient le côté proprement artistique. On a tant de fois répété le mot : « Un paysage est un état d'âme », qu'on n'est plus bien sûr de ne pas se tromper en l'attribuant à Amiel ; mais, pour banal qu'il soit devenu, le mot n'en traduit pas moins heureusement une grande vérité. Millet écrivait à son ami Sensier, au retour d'une promenade dans la forêt, près de Barbizon : « Je ne sais pas ce que ces gueux d'arbres se disent entre eux, mais

1. Cette définition, si remarquable en 1826, est reproduite par M. André Michel dans ses *Notes sur l'art moderne* (page 5).

ils se disent quelque chose que nous n'entendons pas, parce que nous ne parlons pas la même langue : voilà tout ! » Eh bien, lorsque le peintre a son peinceau en main, il entend ou croit entendre cette langue des arbres et du reste, et il nous en suggère la même interprétation. Il se produit en lui une admirable synthèse des sensations dont il jouit plus que tout autre et des obscures évocations qu'elles produisent en lui ; s'il est littérateur en même temps, il pourra nous donner à la fois et une notation précise des effets de la lumière et une interprétation poétique. Voici, comme exemple bien caractéristique, un passage des notes de voyage prises en Egypte par Eugène Fromentin :

« Coucher du soleil et soirée uniques à ne jamais oublier. Le lieu semblait choisi pour un pareil spectacle. Le Nil immense et calme, comme on le voit rarement, un vrai miroir de trois ou quatre mille mètres, la côte lybique à peine visible au-dessus du fleuve, un petit village empanaché de dattiers, derrière lequel le soleil tombait. Point rouge ardent. A droite et à gauche, base violâtre. Palmiers bleus, outremer noirâtre, ligne insaisissable d'horizon, outremer cendré. Eaux bitumineuses blanches, un argent sali. Les reflets très nets. *Bitume et bleu.* Silhouettes précises.

« L'illumination qui a suivi le départ du soleil a été extraordinaire, et, pendant un quart d'heure, elle a rempli juste la moitié de l'horizon céleste, du nord au sud. Jusqu'à la hauteur de Vénus, ce n'était qu'or et feu, dans une limpidité sans pareille. Le Nil reproduisait exactement presque aussi clair, quelquefois en plus clair, cette prodigieuse irradiation. L'inépuisable lumière jaillissait, jaillissait, pendant qu'à l'opposé la nuit grise et fumeuse avançait pour lui disputer le ciel. Toute la mythologie, toutes les adorations asiatiques, toutes les terreurs inspirées par la nuit, l'amour du soleil, roi du monde, la douleur de le voir mourir, l'espoir de le voir renaître demain dans Horus, la lutte

éternelle, et chaque jour renouvelée d'Osiris contre Typhon : nous avons eu tout cela sous les yeux. Enfin la nuit a triomphé, mais la lutte avait été longue. L'or en s'éteignant s'est changé en feu, puis en rouge, puis en pourpre sombre. Le cercle flamboyant s'est rétréci. Trois quarts d'heure après, ce n'était plus qu'un disque étroit de tous les côtés pressé par les ténèbres, et comme un souvenir lointain du jour. La nuit, la vraie nuit a fini par atteindre l'Occident lui-même. En levant les yeux, je me suis aperçu que Vénus n'était plus seule. Toutes les constellations étaient allumées »[1].

Heureux l'artiste auquel la nature parle un langage qu'il entend ; mais combien de fois, pressé de suggestions diverses, il ne sait à laquelle s'abandonner et regrette sans cesse celles qu'il lui faut sacrifier, toujours prêt à les regarder comme les plus précieuses et les plus vraies. Alors ce sont des tourments que Cherbuliez a rendus assez plaisamment en faisant parler un peintre en veine de bouder contre son « chien de métier » : « Quel est donc ce fatal penchant qui nous pousse malgré nous à donner une figure à ce que nous avons dans la tête, à montrer aux autres ce que nous avons vu, à leur faire sentir ce que nous avons senti ? Eh ! parbleu, j'ai tout senti, mais je n'en puis exprimer que la centième partie, tant nos moyens sont misérables ! Regardez-moi dans les yeux, vous y verrez le monde ; regardez mes œuvres, vous n'y trouverez que ce que j'ai pu dire, et je vous jure que ce que je n'ai pas dit était le plus beau de l'affaire. Mon sentiment est un fleuve, je suis condamné à n'y puiser qu'avec un tout petit arrosoir, et j'ai beau lui ôter sa pomme pour arroser au goulot, l'eau qui en sort n'est qu'une goutte au prix de celle qui court là-bas... Vous m'avez affirmé tout à l'heure que mon tableau venait à merveille. Allez, ne vous gênez pas, traitez-le de chef-d'œuvre. Je

1. *Eugène Fromentin, peintre et écrivain*, par Louis Gonse, suivi d'un *Voyage en Egypte*, page 272.

ne le finirai pas. Quand je le compare à l'autre, à celui qui est dans mon âme, dans mes nerfs et dans mes yeux, je ne sais que trop tout ce qui lui manque, et la nature le sait encore mieux que moi »[1].

Il ne dit pas tout dans sa mauvaise humeur : non seulement il est impuissant à rendre tout ce qu'il y a dans la nature, chose que nous savons assez ; mais il se débat contre une bien plus terrible impossibilité : inconsciemment ou non, il conçoit et imagine mieux que la nature. Est-ce à dire qu'il poursuive un type idéal de l'arbre ou de l'homme parfait? plût à Dieu pour le repos de ce malheureux que pareil idéal ne fût pas une chimère, car si le but était inaccessible, tout au moins y en aurait-il un. A vrai dire, il n'y en a pas, et pourtant c'est la loi de tout grand artiste de faire comme s'il en existait un. La question vaut qu'on s'y arrête.

Incapable de reproduire vraiment la nature, nous l'avons assez vu, l'artiste doit faire autre chose qu'elle, s'il ne veut pas se condamner à lui rester déplorablement inférieur. Pour certains, le rôle de l'artiste est de dégager une *moyenne*. « Dans les objets réels, dit Herckenrath, il y a toujours du trop ou du trop peu ; mais ces impressions contraires se balancent, s'effacent mutuellement dans notre esprit et ne laissent subsister que la moyenne »[2] ; puis il continue: « Pour la beauté humaine, cette théorie paraît assez plausible. Le type d'une race, ce sont les traits vers lesquels gravitent sans cesse les écarts individuels. Le type de la beauté masculine, c'est un homme dont la taille ne soit ni trop grande ni trop petite, les muscles développés normalement (l'Hercule Farnèse, beau comme type d'un hercule, est difforme en tant que type d'homme), les membres ni trop longs ni trop courts, ni trop gras ni trop maigres, etc. ». Herckenrath reconnaît bien certaines

1. *L'art et la nature*, troisième partie, XIII.
2. *Problèmes d'esthétique et de morale*, page 16.

dérogations à cette loi, mais il s'efforce d'en atténuer la portée: « Pour certains détails de la race humaine, dit-il, il semble qu'une déviation de la moyenne soit préférée, et qu'en tout cas nous puissions souffrir plus facilement un écart dans un sens que dans l'autre. Ainsi de très longs cils, une bouche plutôt petite, de petites mains et de petits pieds sont admirés. Pourquoi ? Il faut ici nous rappeler ce que j'ai dit plus haut de la *notion de la correspondance*. Ces particularités, en effet, ne se trouvent pas isolées, elles se rencontrent ordinairement chez les individus qui sont aussi admirables sous d'autres rapports. Elles font ainsi partie intégrante du type et ne s'en séparent point. Ce sont de vrais *signes de beauté* » (p. 38).

Nous ne nous appliquerons pas à réfuter par une argumentation directe cette théorie de la moyenne, car nous en trouvons une réfutation bien curieuse résultant de l'étude du langage, dans le livre de M. Griveau sur *Les éléments du beau*, qui a complété d'une façon souvent si heureuse les indications esthétiques tirées du langage par M. Sully Prudhomme. Résumons d'abord les conséquences générales qu'il déduit de son étude des qualificatifs.

Trois lois résument ces conséquences : loi du péjoratisme des extrêmes, loi d'indifférence des moyens, loi d'opposition des intermédiaires. On constate d'abord le caractère absolument défavorable des termes situés aux deux extrêmes. Au milieu, la langue est d'une grande pénurie, et souvent les termes qu'elle fournit confinent au péjoratisme : pour la plupart, ils sont tout au moins caractérisés par leur *insignifiance* même. Restent donc deux zones favorables, au-dessus et au-dessous de la moyenne, à distance suffisante des extrêmes : ce sont les zones du beau et du joli [1].

1. M. Griveau a repris cette thèse fondamentale de son esthétique dans son livre sur *La Sphère de beauté*.

L'insignifiance esthétique de la moyenne ressort tout particulièrement des cas où elle est loin d'être prise en mauvaise part, car alors même elle apparaît comme incapable de fournir un vocable vraiment favorable, tandis que, de part et d'autre, les qualificatifs peuvent exprimer nettement l'admiration ou le charme. A première vue, si *belle taille* désigne incontestablement une taille élevée sans exagération, on peut considérer la petitesse de la taille comme essentiellement plus défavorable qu'une taille moyenne, et il en est bien ainsi s'il ne s'agit que d'une personne dont aucune qualité ne dépasse une honnête moyenne. Mais qu'il s'agisse d'une jeune fille gracieuse et délicate en tous ses attributs physiques et moraux, et aussitôt sa petitesse prend une valeur très positive : n'a-t-on pas d'un accord unanime baptisé de *petite doyenne* Mademoiselle Reichemberg, la plus exquise des ingénues, lorsque l'âge, venant sans lui avoir enlevé son charme et sa grâce, en eût fait la plus ancienne sociétaire de la Comédie Française ? Sans doute une taille moyenne ne peut être comptée pour un défaut ; mais qui ne sent le ridicule qu'il y aurait à énoncer cette qualité dans un surnom tel que celui que nous venons de rappeler ?

Taine, dans la dernière partie de sa *Philosophie de l'Art*, s'est élevé singulièrement au-dessus de la théorie philistine de la moyenne. L'œuvre d'art ayant pour but, selon lui, de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels, l'artiste se forme l'idée de ce caractère et transforme, d'après son idée, l'objet réel qui devient ainsi l'*idéal*. On se souvient d'ailleurs du merveilleux talent avec lequel il fait ressortir l'échelle des valeurs des divers idéals d'après le degré d'importance et le degré de bienfaisance des caractères qu'ils expriment. Peut-être le côté moral, sans lui échapper assurément, n'est-il pas placé par lui assez haut, et Rembrandt le choque-t-il quelque peu ; mais il a bien

fait ressortir la diversité des aspirations des divers artistes, depuis le grand hollandais qui n'a aimé que les misérables, jusqu'aux somptueux Vénitiens. Fromentin a bien dit que Rembrandt n'a vu que des laideurs physiques et des grandeurs morales, et Alfred Tonnellé a remarqué justement qu'on pourrait composer avec ses œuvres un Evangile des pauvres : qu'on se reporte à ses descriptions pleines d'une sobre émotion de la *Nativité*, de Munich, et de la *Femme adultère*, de Londres. Nous rappellerons ici un petit tableau peut-être pas très authentique, mais dont l'inspiration est bien digne de Rembrandt.

Nous voulons parler du *Tobie rendant la vue à son père* qui figure dans la galerie d'Arenberg, à Bruxelles. Laissons de côté le fils, tout entier absorbé par ses fonctions médicales, et l'ange, un peu trop ému pour un messager céleste ; laissons même le père dont la tête ne manque pourtant pas de noblesse morale, et allons chercher dans l'ombre, où elle est à peine visible, sa pauvre vieille femme. Elle a laissé son rouet, et l'on entrevoit son dos tout difforme et son profil perdu, annonçant la dernière caducité ; mais elle redresse sa pauvre tête vers son mari, dont elle tient une main dans les siennes, et l'on sent, dans son immobilité et son silence, toute une vie de tendre dévouement, résumée par ce serrement de main et ce regard qui a tant de peine à se redresser assez. C'est d'une sobriété incomparable, mais à contempler cette pauvre vieille on est peu à peu pénétré de l'émotion la plus profonde.

Nous nous sommes laissé aller à parler de cette petite toile qui nous a si fort impressionné, mais mieux vaut considérer un même sujet traité par deux écoles différentes. Taine a rapproché ainsi les repas du Christ dans Rembrandt et dans Véronèse [1] ; à vrai dire, on pourrait, dans une certaine mesure, écarter d'une telle com-

1. *La Philosophie de l'art*. Septième partie, I.

paraison les *Noces de Cana* et même le *Repas chez Simon le pharisien*, car il y a une grande différence de sujet avec les *Disciples d'Emmaüs*. Mais ce dernier repas a été peint par Rembrandt et Titien, et le rapprochement s'en fait aisément dans les galeries du Louvre ; d'un côté, l'esprit religieux dans ce qu'il a de plus pur et de plus élevé, de l'autre, l'amour des belles étoffes et des brillants festins : tels sont les deux idéals qui s'affirment de façon supérieure. Chez Rembrandt, rien que le Christ et ses deux disciples, avec un petit valet qui ne voit rien de la scène, mais remplit tranquillement ses fonctions et fait ressortir la simplicité de la révélation aux disciples. Quant au Christ, Taine en a noblement parlé ; mais nous aimons encore mieux ce qu'en dit Fromentin : « L'a-t-on jamais imaginé ainsi : pâle, amaigri, assis de face, rompant le pain comme il avait fait le soir de la Cène, dans sa robe de pèlerin, avec ses lèvres noirâtres où le supplice a laissé des traces, ses grands yeux bruns, doux, largement dilatés et levés vers le ciel, avec son nimbe froid, une sorte de phosphorescence autour de lui qui le met dans une gloire indécise, et ce je ne sais quoi d'un vivant qui respire et qui certainement a passé par la mort ? L'attitude de ce revenant divin, ce geste impossible à décrire, à coup sûr impossible à copier, l'intense ardeur de ce visage, dont le type est exprimé sans traits et dont la physionomie tient au mouvement des lèvres et au regard — ces choses inspirées on ne sait d'où et produites on ne sait comment, tout cela est sans prix. Aucun art ne les rappelle ; personne avant Rembrandt, personne après lui ne les a dites ».

Si de ce petit tableau « de pauvre apparence, de mise en scène nulle, de couleur terne, de facture discrète », nous passons au tableau vénitien, il y a contraste à tous égards. Non seulement l'échelle de l'œuvre s'est agrandie, mais le nombre des personnages s'est accru démesurément, et il le fallait bien pour faire chatoyer

les belles étoffes que ne pourraient décemment porter les trois convives. Qu'elles sont d'ailleurs gentilles ces deux fillettes bien pomponnées qui jouent, au premier plan, avec un chien et dont le frère en tient un autre dans ses bras. Tout cela, pas plus que la riche vaisselle et les architectures, n'a de rapport avec le sujet ni avec l'auberge de village du récit évangélique ; mais Titien n'a sans doute point prétendu faire œuvre de piété : le sujet lui aura été imposé, et il aura donné libre carrière à son imagination picturale sans se soucier aucunement des convenances morales.

Voilà, dans toute leur opposition, les idéals que poursuivent les divers artistes ; mais tout cela ne nous dit point quelle est, au fond, la nature de l'idéal. Ecoutons ce qu'en dit Cousin : « L'idéal ne réside ni dans un individu ni dans une collection d'individus. La nature ou l'expérience nous fournit l'occasion de le concevoir, mais il en est essentiellement distinct. Pour qui l'a une fois conçu, toutes les figures naturelles, si belles qu'elles puissent être, ne sont que des simulacres d'une beauté supérieure qu'elles ne réalisent point. Donnez-moi une belle action, j'en imaginerai une encore plus belle. L'Apollon lui-même admet plus d'une critique. L'idéal recule sans cesse à mesure qu'on en approche davantage. Son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu ; ou pour mieux parler, le vrai et absolu idéal n'est autre que Dieu même » [1].

Osons dire qu'il y a là beaucoup de vrai, mais hâtons-nous d'ajouter que le point le plus délicat du problème est simplement escamoté. Voilà un idéal qui fuit toujours et se soustrait aux poursuites de l'artiste : c'est un fait d'expérience que confirmeront surtout les plus grands maîtres. Cet idéal est en Dieu, nous le voulons bien encore, vieux disciple de Malebranche que nous sommes ; mais l'idée du triangle y est aussi, l'idée de

1. *Du vrai, du beau et du bien*, VIIe leçon.

toutes les formes possibles y est également. La question est de savoir s'il y a un idéal déterminé, nous ne dirons pas de l'homme par excellence, car il est dans les diverses sortes d'hommes des qualités contradictoires, mais de tel genre d'homme particulier. Eh bien, nous ne le pensons pas. Tout être fini est imparfait et perfectible par nature, et il en est ainsi de son idée aussi bien que de son être phénoménal. Mais il n'en résulte point que l'artiste fasse œuvre vaine, en poursuivant l'idéal. M. Ricardou, dans la thèse qu'il lui a consacrée, le définit : la conception progressive, sous une forme déterminée, du mieux possible [1]. Nous supprimerions ce dernier mot qui semble attribuer une signification superlative à ce mieux qui, pour nous, est essentiellement comparatif. Dans la voie où il s'est engagé, l'artiste cherche le mieux, c'est-à-dire qu'il cherche à améliorer sans cesse les images qu'il s'efforce à reproduire ou à exprimer par les procédés dont il dispose ; mais qu'il le sache bien, l'idéal qu'il poursuit et doit poursuivre n'existe pas plus que l'archétype du plus parfait des mondes possibles.

De ces questions d'ordre métaphysique, auxquelles nous a conduit la question de l'idéalisation, il nous faut revenir à des questions plus modestes, mais plus précises, et nous allons examiner à quelles lois sont soumises les combinaisons esthétiques des excitations sensorielles : nous verrons ainsi apparaître des lois mathématiques qui s'imposent dans la transformation artistique de la nature.

1. *De l'idéal*, page 43.

CHAPITRE III

L'ART ET LES MATHÉMATIQUES

Les sciences n'entrent dans une phase décisive de progrès que le jour où il devient possible de leur appliquer le nombre. On ne saurait prétendre qu'il en est de même des arts ; mais leurs théories constituent de véritables sciences auxquelles s'applique absolument la remarque précédente. Du reste, il ne faudrait pas croire qu'il ait été besoin de faire violence aux arts pour y introduire les nombres ; ceux-ci y ont fait irruption d'eux-mêmes, et les théoriciens n'ont eu, tout d'abord, qu'à constater le rôle capital et manifeste qu'ils jouent dans certains d'entre eux. Cette affinité naturelle entre les arts et la science des nombres apparaît, d'ailleurs, d'une façon singulièrement frappante quand on suit l'évolution qui, partant des faits de la vie courante, conduit progressivement aux arts proprement dits.

Herbert Spencer, dans ses *Premiers Principes*, a donné une longue énumération de mouvements rythmiques dans les phénomènes naturels ; toutefois, M. Souriau remarque justement, à cette occasion, que dans la plupart de ces phénomènes il n'y a aucun rythme perceptible, par suite de la superposition de mouvements rythmiques simples, non coordonnés. Mais le rythme apparaît comme beaucoup plus général quand de la nature purement mécanique on passe à la nature organique : il est la loi générale de nos mouvements musculaires, lorsque rien ne vient les troubler. N'est-ce pas lui qui permet ces étonnantes mesures du temps grâce auxquelles tant de gens peuvent s'éveiller à une

heure désignée et celles que mettent en évidence bien des expériences d'hypnotisme ?

Il y a donc, au fond de notre nature organique, une tendance profonde au rythme ; mais notre volonté intervenant dans nos mouvements agit presque toujours comme un élément perturbateur. Aussi, dans notre vie active, le rythme disparaît-il en grande partie de nos mouvements, et sa réintégration fera-t-elle l'objet d'un art spécial, celui de la danse.

Mais nous ne nous arrêterons pas sur les mouvements généraux du corps, et nous considérerons spécialement ceux qui produisent les sons émis par nos organes vocaux.

Tout le monde sait que la musique repose sur l'emploi de sons émis à des intervalles de temps réglés par le rythme et la mesure et séparés eux-mêmes, sur l'échelle acoustique, par des intervalles strictement déterminés. Mais ce qu'on sait moins, c'est que la parole, au fur et à mesure qu'elle passe de la conversation courante à une forme plus esthétique, celle du discours, tend de plus en plus à revêtir les caractères objectifs de la musique.

M. l'abbé Thiéry, directeur du laboratoire de psychologie expérimentale de Louvain, a fait sur ce sujet des observations fort curieuses[1]. Ayant remarqué que la principale difficulté s'opposant à ce qu'on puisse identifier une émission de son parlé avec une note de la gamme paraissait tenir à la trop courte durée de cette émission, cet expérimentateur a eu l'idée de compléter les procédés phonographiques déjà employés en prolongeant à volonté la durée de la syllabe ou des syllabes à observer. On sait que le rouleau de cire impressionné présente une hélice plus ou moins profonde aux divers points selon les sons émis, et que l'on reproduit ces

1. *Le tonal de la parole,* dans la *Revue néo-scolastique* d'août et novembre 1900 et de février et août 1901. Voir aussi le résumé de la communication du même auteur au *Congrès de psychologie* de 1900, p. 179 du compte-rendu.

sons en faisant parcourir cette hélice par un style, grâce à une rotation du cylindre et à un mouvement du style dans un plan passant par l'axe du cylindre. En supprimant la translation du chariot portant le style, on oblige celui-ci à parcourir toujours la même spire, sur laquelle on pourra avoir inscrit le nombre de syllabes qu'on désire, en réglant convenablement la vitesse du phonographe à l'inscription.

Sans entrer dans plus de détails sur les procédés d'expérimentation, résumons les résultats obtenus, qui confirment, en les précisant, maintes appréciations émises antérieurement sans vérification rigoureuse. La parole présente tous les caractères essentiels de la musique, notamment la relation de tous les sons à une tonique ; mais elle se concilie avec une assez grande imprécision de cette tonique. D'une façon générale, en effet, dans la musique mélodiée, l'indication de la tonique est moins exclusive que dans la musique harmonisée : en un mot, la musique mélodiée tend à ne s'assujettir à aucune gamme ni à aucun mode ; une nouvelle tonique y est possible à chaque instant.

Les caractères musicaux de la parole subissent des variations intéressantes. Si, comme nous l'avons dit, le rythme est au fond de notre nature organique, on peut prévoir que les peuples primitifs et les enfants auront un langage plus musical que l'adulte civilisé. Chez celui-ci tout est sacrifié à la clarté de la parole et par suite à la nécessité de bien articuler ; cela oblige à tenir la bouche beaucoup moins grande ouverte que ne l'exigerait une émission vraiment musicale des sons ; en même temps, le caractère expressif étant relégué au second plan par la signification des mots, les intervalles entre les divers sons se renferment dans des limites très étroites : l'éducation même apprend systématiquement à refréner l'expression des émotions. Que si celles-ci deviennent trop fortes, alors le langage reviendra tout naturellement à ses origines physiologiques et reprendra un caractère plus nettement musical.

Les orateurs, qui doivent charmer et émouvoir, fourniront un autre exemple du même mouvement, mais ici il prend un caractère plus systématique, et le langage tend très nettement à revêtir une forme musicale.

Nous devons d'ailleurs faire une remarque : des deux éléments musicaux de la parole, le rythme et la tonalité des sons, le premier peut se développer librement sans que la parole perde son caractère essentiel, tandis que le second ne peut dépasser certaines limites sans que la parole se transforme en chant. Il convient donc d'étudier d'abord le rythme.

On doit bien distinguer celui-ci de la mesure qui, constituée par une succession de temps forts et de temps faibles, est la loi régulatrice de la musique classique, mais n'a aucun caractère de nécessité. Le rythme est plus général et consiste simplement dans une division méthodique du temps que remplit un discours ou une composition musicale. Cette ressemblance, ou cette identité, à ce point de vue, du langage et de la musique, ressort bien dans cette énonciation de M. Combarieu : « L'œuvre musicale où le rythme est réalisé d'une façon complète ressemble au discours littéraire, en ce sens que la suite des sons y est comme jalonnée par certains arrêts qui sont, pour le chanteur ou l'instrumentiste, ce que les virgules et les points sont pour l'orateur. Elle ressemble plus exactement au poème en vers et, en particulier, au poème lyrique, c'est-à-dire au poème à formes fixes, parce qu'elle se compose de parties généralement soumises à des retours réguliers »[1].

Pour cet auteur, il n'est possible d'approfondir la question du rythme musical que par l'analyse de toutes les poésies lyriques, venant compléter celle des compositions musicales de l'antiquité et des temps modernes. Mais il borne le champ de ses investigations à la musique classique, où le rythme s'affirme plus que

1. *Théorie du rythme dans la composition moderne*, p. 14.

dans les œuvres inspirées par Wagner, et il la rapproche particulièrement du lyrisme antique, conformément à une vue de Westphal qu'il suit librement. Cet auteur allemand s'était consacré spécialement à l'étude des classiques, surtout de Bach, dont les fugues lui avaient seules donné la pleine intelligence de la *Rythmique* d'Aristoxène[1]. M. Gevaert, l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, dit de même et inversement « qu'une intelligence complète de nos grands musiciens classiques n'est pas possible sans une étude soigneuse de la rythmique d'Aristoxène ».

Ainsi, musique et poésie tirant du rythme tout ce qu'il peut donner aboutissent aux mêmes résultats, et c'est là un point capital qu'il convenait de constater, avant de résumer les bases de la théorie du rythme, telles que les dégage M. Combarieu.

Les éléments du rythme sont au nombre de quatre : le pied, le membre de phrase ou *kôlon*, la période et la strophe.

Le pied est à quatre ou à trois temps, suivant qu'il comprend deux longues ou une longue et une brève, chaque longue pouvant se dédoubler en deux brèves. Le premier genre comprend le *dactyle* (une longue suivie de deux brèves), l'*anapeste* (deux brèves suivies d'une longue accentuée), le *spondée* (deux longues)[2] et le dactyle *procéleusmatique* (quatre brèves). Le genre à trois temps comprend l'*iambe* (une brève suivie d'une longue), le *trochée* (une longue suivie d'une brève) et le *tribrachys* (trois brèves).

Le membre de phrase ou *kôlon* équivaut au vers en poésie. Les kôla se distinguent : *par le genre rythmique,* c'est-à-dire par le type de pieds à trois ou à quatre

1. Contrairement à ce qu'on pourrait croire en lisant M. Combarieu, l'ouvrage d'Aristoxène de Tarente a pour objet propre, non la poésie, mais la musique.

2. Si l'accent est sur la seconde des longues, le spondée est anapestique.

temps qui les composent; *par leur étendue*, celle-ci variant non seulement par le nombre des pieds composants, mais par la longueur du pied final qui peut être incomplet ou *katalectique ; par leur terminaison*, qui est féminine ou masculine, selon que la césure coïncide avec un temps faible ou un temps fort ; *par leur forme initiale*, qui a ou n'a pas d'*anacruse*, c'est-à-dire un groupe de notes faibles placées au début d'un kôlon, avant le premier temps fort ; enfin *par la place de l'accent principal* (que le goût, en général, peut seul déterminer).

Le sentiment moderne place toujours une césure ou léger repos, simple respiration ou lever de la main, entre deux kôla, ainsi que le faisait la poésie grecque primitive, et nos éditions musicales prétendent indiquer les kôla au moyen du signe appelé *legato ;* mais, comme les manuscrits de Bach et autres classiques en sont dépourvus, nous n'avons que le jugement des éditeurs, et M. Combarieu est d'accord avec M. Mathis Lussy pour le trouver généralement détestable : il signale particulièrement leur habitude de faire coïncider la fin du *legato* avec celle de la mesure, alors que cette coïncidence devrait être presque exceptionnelle.

Pour terminer cet examen des kôla, mentionnons seulement ce que les Grecs appelaient l'*allongement irrationnel*, lequel consiste à augmenter la brève d'un trochée de la moitié de sa valeur : c'est un moyen de marquer la fin d'un kôlon, et on le retrouve dans notre point d'orgue. Nous ne saurions songer à entrer dans la nomenclature des divers kôla et de leurs combinaisons, tels que les ont employés Bach et les autres classiques.

Selon la définition de Cicéron, la *période oratoire* est comprise entre deux respirations ; mais, le chant ayant un débit beaucoup moins rapide que le discours, la respiration sépare tous les membres de phrase ou kôla, et la période se trouve ainsi divisée. Comme dans l'art

oratoire, celle-ci comprend deux parties, la première où la voix va *crescendo* et la seconde où elle va *diminuendo* ; la première partie est la *protasis* et la seconde l'*apodosis*. Quel que soit d'ailleurs le nombre des kôla, cette dernière n'en comprend jamais qu'un, tous les autres composant la phrase ascendante.

Au point de vue de l'enchaînement des périodes, on doit noter que la dernière note de l'une peut être la première de la suivante.

Enfin la poésie lyrique et la musique forment, avec les périodes, des groupes d'étendue méthodique, tandis que la poésie épique des anciens et la poésie tragique des modernes ne limitent les groupes de vers que pour répondre au sens littéraire.

Les chœurs de la tragédie grecque présentent généralement une suite de couples ou *syzygies*, comprenant régulièrement une strophe et une anti-strophe de composition analogue, tandis que la suite de systèmes ou la *périkope* de Pindare comprend généralement, en sus de la strophe et de l'anti-strophe, un système différent appelé *épode*, de façon à former une *triade*. De même, la musique vocale est toujours systématique, même quand son texte est en prose.

Pour donner une idée un peu complète de la multiplicité des combinaisons mathématiques que comporte l'application de ces éléments du rythme lyrique ou musical, il nous faudrait suivre M. Combarieu dans son étude des suites de Bach et de Haendel et de la sonate. Mais ce que nous avons dit suffit, croyons-nous, à faire entrevoir la richesse de ces combinaisons.

Si du vers antique nous passons au vers français, la différence apparaît grande, car nous n'avons plus cette rigoureuse distinction de longues et de brèves, avec leur rapport mathématique de 2 à 1. Dans ses *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Guyau a critiqué d'une façon assez pénétrante ce qu'il y avait de trop inflexible dans la règle antique : « Les vraies syllabes brèves,

dans une langue, dit-il, doivent être celles qui n'ont pas grande importance au point de vue de la pensée ; les syllabes longues doivent être celles sur lesquelles on veut insister en lisant ou en parlant ; mais il est un peu artificiel et conventionnel de fixer d'avance et pour toujours à chaque syllabe, indépendamment du sens, une longueur déterminée et mathématique » (p. 183). Remarquons d'ailleurs que la quantité prosodique devait se perdre d'autant plus rapidement, chez le peuple, que l'accent tonique tombait tantôt sur les longues et tantôt sur les brèves, ce qui donnait sans doute lieu à d'inimitables effets de rythme, mais n'en avait pas moins quelque chose d'anomal.

Un premier résultat de la perte de toute rigueur dans la durée des syllabes a été de rendre le rythme moins facilement perceptible, et telle est la raison d'être de la rime, pour laquelle les exigences se sont légitimement accrues en même temps que le vers moderne prenait plus de liberté. Cela ne signifie aucunement qu'elle puisse devenir l'élément prépondérant du vers, dont elle serait « l'unique harmonie », si l'on voulait en croire Théodore de Banville, qui emprunte cette formule à une poésie de Sainte-Beuve consacrée à la rime et dans laquelle celui-ci pouvait se permettre quelque exagération[1]. Si le rythme s'est assoupli, ce n'est point pour disparaître, mais pour produire des effets plus variés et mieux se prêter à toutes les formes de la pensée : plus il a acquis de liberté et plus il est tenu de ne pas se trahir lui-même, en sorte que, si on lui donne un plus riche encadrement, il doit s'en montrer digne. Or la recherche exagérée de la rime riche conduit fatalement à un résultat diamétralement opposé.

Poussé par la logique de cette recherche, de Banville en arrive à affectionner la rime calembour et à dédaigner, nous l'avons vu, complètement le rythme. « Qu'est-

1. Voir le *Petit traité de poésie française* de de Banville, nº III.

ce, en effet, après tout que la rime, dit justement Guyau, si on la considère scientifiquement, à part du rythme qu'elle marque et qui lui communique toute sa grâce ? Un calembour incomplet, avorté ; donc plus le calembour est complet, meilleure sera la rime, et aussi le vers, puisque la rime fait le vers »[1].

Mais c'est assez parler de la rime, qui ne nous intéresse que très accessoirement : examinons sans plus tarder le rythme de nos vers, spécialement de l'alexandrin.

Guyau, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, et M. Sully Prudhomme, dans ses *Réflexions sur l'art des vers*, en ont donné un exposé simple que nous résumerons d'abord. Si les longues et les brèves ont disparu avec leur rapport mathématique et absolu, elles n'en subsistent pas moins dans une assez large mesure ; aussi le procédé qui se borne à compter les syllabes apparaît-il comme assez grossier, bien que la proportion fixe d'émissions de voix soit une condition naturelle de la jouissance auditive. Du reste, il est incontestable que ce procédé conduit à des résultats parfaitement acceptables. Cela tient à ce que, par une sorte de *tempérament*, selon l'expression de Guyau, plus la voix passe vite sur certaines syllabes, plus elle insistera, par compensation, sur les syllabes fortes, comme le dit Sully Prudhomme. Cette compensation doit se faire, non seulement dans chaque vers, mais encore dans chaque unité de mesure rythmique, c'est-à-dire dans chaque hémistiche pour l'alexandrin classique.

Un rythme régulier suppose un commun diviseur entre les durées des périodes rythmiques composant un vers, et c'est pour cela que le nombre 12 est si favorable, étant divisible par 2, 3, 4 et 6 et se prêtant ainsi

1. P. 199. Nous recueillerons un seul exemple de ces rimes calembours dans la délicieuse comédie du *Baiser* :

....Coclès effréné, Scœvola
Dont le nom jusqu'aux cieux, dans le passé, vola.

à des divisions très variées en nombres de syllabes ayant un commun diviseur : c'est le plus grand commun diviseur qui fournit, dans chaque cas, leur unité de mesure aux périodes rythmiques, qui toutes doivent présenter des durées égales, bien que les syllabes composant chacune d'elles en aient d'inégales.

La division la plus simple, la plus facile à saisir du vers de douze pieds est la division en deux parties égales, et c'est aussi celle qui a régné d'une façon presque absolue dans notre poésie classique et qui est encore la plus fréquente, malgré toutes les innovations tentées depuis le XIXe siècle. Il est bien entendu qu'il ne s'agit point ici d'une simple division pour l'œil, et que la syllabe de l'hémistiche et celle de la fin du vers doivent tomber sur un temps fort.

De l'observation de cette règle résulte un rythme correct et fortement établi, mais qui deviendrait vite monotone, si rien n'y introduisait de la variété ; or tel est le résultat des accents toniques qui partagent chaque hémistiche avec une grande liberté, tout en devant opérer cette division en nombres de syllabes présentant un commun diviseur. L'alexandrin acquiert ainsi une souplesse qui lui a permis de suffire longtemps; et cependant Racine avait comme un instinctif soupçon que, sans rien perdre de son rythme, ce vers pourrait acquérir une plus grande indépendance :

Vite un flambeau, — j'entends mon père dans la rue.
Toujours punir, — toujours trembler dans vos projets.

Voilà des vers où la césure de l'hémistiche est fort peu marquée, mais où par contre la division 4 — 8 ressort nettement. Victor Hugo tirera de cette coupe des effets délicieux :

...Et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se po—se : tout se tait.

D'autres fois, Racine adopte la coupe ternaire, que méconnaissent d'une façon qui nous surprend et Sully

Prudhomme et Guyau[1], tandis que M. Renouvier est porté à la voir là où elle n'a que faire, par exemple dans le vers précédent qu'il mutile en le scandant ainsi :

S'éteint — comme un oiseau se po—se : tout se tait.

Chez Racine, la coupe ternaire se présente sous la forme harmonieuse, mais qui, répétée, deviendrait monotone, de trois groupes égaux de quatre syllabes :

Non, je ne puis, — tu vois mon trou—ble et ma faiblesse,

Et Victor Hugo la reprendra en l'accentuant :

J'ai vu le jour, — j'ai vu la foi, — j'ai vu l'honneur,

mais en tirera aussi les plus délicats effets :

Il monte ; il est le vers, je ne sais quoi de frêle
Et d'éternel, — qui chante et pla—ne, et bat de l'aile.

Ajoutons que Sully Prudhomme admet certaines infractions à la régularité du rythme, particulièrement sous la forme d'hémistiches irréguliers et en faisant, par un rejet intérieur, déborder l'hémistiche par un mot ainsi mis en relief :

Comme par une main noi—re, dans de la nuit,
Nous nous sentîmes prendre...

Très sage, la théorie que nous venons de résumer nous paraît un peu étroite ; aussi, tout en y trouvant quelques difficultés, serions-nous porté à lui préférer celle qu'a développée M. l'abbé Theys, de l'Institut de la Louvière (Belgique), dans un volume consacré à la *Métrique de Victor Hugo*[2]. Pour lui, l'alexandrin classique dérive directement de l'hexamètre latin et corres-

1. Ce dernier apprécie pourtant beaucoup le vers de neuf pieds, divisé en trois groupes égaux de trois syllabes. Du reste, dans son œuvre poétique ainsi que dans celle de Sully Prudhomme, nous avons relevé plus d'un alexandrin de la coupe 3 – 6—3.

2. Liège, Jacques Godenne, 1896. Ainsi qu'il l'indique lui-même, il doit beaucoup à M. Becq de Fouquières ; mais il nous paraît avoir fait une application plus logique et plus cohérente des idées inspiratrices de ce dernier.

pond dès lors à vingt-quatre brèves, qui sont toujours représentées par douze syllabes : comme celles-ci ne sont pas toutes des longues, il y en a forcément qui correspondent à plus de deux brèves.

Les douze syllabes sont réparties régulièrement en quatre groupes, à l'aide d'une *pause* au milieu qui divise le vers en deux parties se subdivisant elles-mêmes en deux. Ce n'est pas proprement la respiration qui indique les pauses, mais bien le retard de la voix sur la dernière note, retard gradué d'après l'importance des divisions et réglé sur la pensée. Les quatre groupes ainsi formés correspondent à quatre mesures musicales, divisées en temps fort et temps faible, à raison de trois brèves pour un temps. Normalement d'ailleurs il y a chevauchement entre les mesures musicales et les vers, ceux-ci commençant sur un temps faible et finissant essentiellement sur un temps fort. Si les classiques ont généralement fait de la césure un repos pour la voix, en y attachant l'idée de disjonction avec un arrêt appréciable du sens, c'est là une conception trop étroite, la pause de la césure n'étant caractérisée nécessairement que par un accent et un repos relatif pour l'esprit. On distingue donc l'accent tonique, qui ne touche que l'intensité et la hauteur du son et l'accent rythmique, qui y ajoute un effet d'allongement, pouvant d'ailleurs se réduire à fort peu de chose.

Cela posé, M. Theys accepte comme formes traditionnelles les trente-six combinaisons suivant lesquelles on peut répartir douze syllabes en quatre groupes formant deux hémistiches de six syllables[1]. Puis il remarque que, si la césure médiane s'atténue, il y a tendance à reporter l'accent rythmique principal sur un autre accent, ordinairement le précédent, la césure médiane n'ayant plus qu'un accent tonique, ce qui permet aux deux éléments rythmiques médians de se

1. Il admet le cas particulier où l'un des groupes (ou même deux, un dans chaque hémistiche) ne contient aucune syllabe.

contracter de telle sorte que le vers ne comprenne que trois divisions. On a, dans ce cas, une forme dérivée instable, parce qu'il peut y avoir hésitation sur le caractère de l'accent du milieu.

Si cet accent disparaît, on aura un rythme stable, nettement ternaire, où il n'y a place que pour dix-huit brèves, ce qui lui donne une grande rapidité. Cependant l'instabilité peut s'y introduire encore dans le cas où il sera possible d'admettre un accent rythmique supplémentaire ailleurs qu'au milieu du vers.

Eclairons cela par des exemples. Soit le vers :

Tous d'un côté ; de l'autre un seul ; tragique duel.

Suivant qu'on marquera ou non une pause au milieu, on aura les deux groupements :

$$4 + 2 + 2 + 4$$

et :

$$4 + 4 + 4$$

Il y a bien instabilité. Au contraire, la dernière coupe est seule possible pour cet autre vers, d'une forme nouvelle et stable :

Elle laissait, parmi la paille du grabat.

Nous serions bien porté à dire la même chose du vers suivant :

Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille,

mais M. Theys admet qu'on peut en dériver la forme quaternaire :

$$1 + 3 + 4 + 4$$

On ne doit pas oublier que l'un des accents rythmiques reste dominant, l'autre pouvant s'affaiblir dans une très large mesure, en sorte qu'un rythme ternaire peut prendre l'aspect d'un rythme binaire, mais l'une des parties du vers comprenant quatre mesures et l'autre deux. C'est ce qui arrive dans le vers suivant :

Ce n'étaient plus des cœurs vivants, des gens de guerre,

qui se rythme naturellement 8 + 4, mais n'en présente pas moins un léger accent rythmique sur « plus ».

On a de même le rythme 4 + 8, avec léger accent rythmique sur « fers », dans le vers :

Le rocher sonne, ainsi que le fer dans la forge,

où, qu'on le remarque, il n'y a pas de commune mesure entre les nombres de syllabes des deux subdivisions de la seconde partie du vers.

Il nous semble que cette théorie fait bien comprendre toute l'importance de l'évolution consacrée par l'œuvre de Victor Hugo. A s'en tenir aux conceptions de Guyau et de Sully Prudhomme, il n'y a eu qu'un peu plus de variété dans le rythme des vers, tandis qu'il y aurait en réalité adoption d'un moyen d'expression très puissant par l'accélération du mouvement, grâce à la suppression de deux mesures dans chaque vers. C'est là, sans doute, un fait d'importance capitale et que nous paraît bien confirmer l'étude de la poésie moderne. Est il besoin d'ajouter que, pour conserver tout son prix, ce système d'altération du rythme normal ne doit être employé qu'avec modération, sans quoi il perdrait sa valeur expressive : si l'état général d'émotion correspond à la forme rythmée, les altérations de celle-ci répondent aux crises d'émotion. C'est bien ce qu'avait senti Victor Hugo qui, dit l'abbé Theys, « se conforme dans la plupart des cas aux formules des vers fondamentaux et accessoires d'expression passionnelle en usage au XVIIe siècle et depuis. Il ne les réforme pas : ne sont-elles pas les lois naturelles de l'expression poétique des mouvements de l'âme ? Il s'y conforme, mais il achève de fixer les formules dérivées et instables, formules de transition, nouées par la routine, de laquelle il les dégage pour en faire des moyens d'expression des battements irréguliers de l'âme » [1].

1. Page 73. D'après M. Becq de Fouquières, dans les œuvres les plus

Malgré les caractères communs entre la parole et la musique, ce n'est que dans celle-ci qu'on peut étudier avec précision les lois mathématiques régissant la hauteur des sons. Au sujet de ces lois, on peut faire une curieuse remarque : alors qu'on répète à satiété que toute mesure se fait par l'intermédiaire de mesures spatiales, c'est le moins spatial des arts qui a donné d'emblée l'exemple de l'application instinctive de rapports bien définis. Nul n'ignore que toute personne ayant l'oreille juste sait reconnaître l'intervalle de deux sons, cet intervalle étant objectivement déterminé par le rapport des nombres de vibrations des deux sons pendant le même temps. Mais on ignore souvent la finesse de la sensibilité différentielle permettant de reconnaître si un intervalle est juste ou non. Cette question a été étudiée avec un soin particulier par Stumpf et Meyer[1]. Nous reproduirons, d'après la cinquième *Année psychologique* de M. Binet (1899), les principaux résultats auxquels ils sont arrivés. En ce qui concerne les intervalles de tierces :

1° Pour la tierce mineure, les sujets considèrent comme intervalle pur un intervalle un peu plus faible que 5 : 6 ; dans la région moyenne (400 à 600 vibrations par seconde), cette diminution est d'environ une vibration et demie.

2° Pour la tierce majeure, le contraire a lieu, c'est-à-dire que le sujet préfère un intervalle un peu plus grand que 4 : 5 ; la différence est d'une vibration environ.

caractéristiques de Victor Hugo (*Contemplations*, *Chansons des rues et des bois*, *Châtiments*, *Légende des siècles*), les vers construits selon les formules fondamentales présentent la proportion de 75 0/0, les vers selon les formules accessoires 13 0/0 et ceux selon les formules nouvelles 12 0/0 seulement. Dans *Andromaque*, *Britannicus* et *Athalie*, les formules fondamentales comprennent 82 0/0 des vers, et les formules accessoires 18 0/0. Si l'on ajoute que la forme la mieux équilibrée (3 + 3 + 3 + 3) ne régit que 15 0/0 des vers, on se rend compte de la tendance de Racine.

1. *Déterminations quantitatives sur la pureté des intervalles consonants.*

3° Il existe des variations individuelles dans ces écarts, mais le sens est le même chez tous les sujets étudiés.

Des expériences portant sur la tierce majeure, la quinte et l'octave, tant avec des sons purs qu'avec des sons riches en harmoniques, ont donné les résultats suivants :

1° Dans tous les cas, les sujets préfèrent un intervalle un peu trop grand et le considèrent comme pur ;

2° Cet écart augmente de la tierce à l'octave et atteint deux vibrations pour celle-ci : le rapport 300 : 602 est considéré comme répondant à une octave pure ;

3° Le jugement est beaucoup plus difficile avec des sons simultanés qu'avec des sons successifs ;

4° L'appréciation des intervalles est également plus difficile avec des sons riches en harmoniques ;

5° Au contraire elle se fait également bien avec des sons consonants et des sons dissonants.

Sous réserve de ces variations assez restreintes, il suffit généralement d'une fraction d'une vibration pour que le sujet s'aperçoive que l'intervalle s'écarte de celui qui est perçu comme pur. On doit remarquer toutefois que, selon Stumpf, cette sensibilité l'emporte sur la véritable distinction des intervalles : ce serait le résultat d'un sentiment particulier qu'il appelle le « sentiment de pureté », qui se retrouve le même pour tous les intervalles jugés purs. Quand il s'agit au contraire de comparer deux intervalles quelconques, c'est à peine si on peut juger lequel est le plus grand lorsque leur rapport diffère de l'unité de 1/100.

Si nous comparons ces résultats avec ceux qu'on a obtenus en étudiant la comparaison visuelle des grandeurs, nous reconnaissons que l'ouïe est loin d'être au-dessous de la vue comme précision : l'estimation d'égalité ou d'inégalité de deux longueurs ne donne en effet une sensibilité de 1/100 qu'à la condition de se placer dans les conditions les plus favorables, comme

direction des lignes, longueur de celles-ci et distance de l'œil. Dès qu'on s'en écarte, on tombe vite au-dessous de 1/50[1].

On voit donc que les sensations auditives sont remarquablement bien douées au point de vue de la discrimination ; de plus, les relations des sons entre eux font ressortir des rapports numériques très intéressants entre les nombres de vibrations durant l'unité de temps. Indépendamment de tout système scientifique, les musiciens, suivant les lieux et les temps, ont adopté un grand nombre de systèmes de sons ou gammes, en excluant tous les sons ne rentrant pas dans ces gammes. Or, fait bien digne de remarque, tous ces systèmes sont caractérisés par des lois numériques bien définies entre les nombres de vibrations, et de plus tous ces systèmes ont entre eux des affinités singulières, qui les font apparaître comme des adaptations plus ou moins heureuses d'un système vraiment rationnel qui présenterait des inconvénients pratiques.

Comme l'auteur d'une récente étude fort bien faite sur *la Génération de la gamme diatonique*[2], M. Léon Boutroux, nous croyons que le seul phénomène objectif, actuellement connu, qui puisse fournir une base aux gammes, est celui de la production des harmoniques[3]. Adopté par Helmholtz comme principe d'explication des phénomènes de consonance et de dissonance, il est, il est vrai, plus ou moins abandonné par Stumpf qui s'attache surtout à la fusion des sons simultanés, c'est-à-dire à l'impression qu'ils nous donnent d'un son unique ; mais cette

1. Voir la *Psychologie physiologique* de Wundt, traduction Rouvier, t. II, pages 103 et suivantes.

2. *Revue scientifique* des 10, 17 et 24 mars 1900.

3. Nous verrons toutefois plus loin que la théorie fondant la génération de la gamme sur une série de quintes a été généralisée au point de servir de base à une théorie esthétique universelle. On obtient ainsi la gamme de Pythagore :

$$1 \quad \frac{3^2}{2^3} \quad \frac{3^4}{2^6} \quad \frac{2^2}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{3^3}{2^4} \quad \frac{3^5}{2^7} \quad 2.$$

fusion même paraît en singulière affinité avec la théorie des harmoniques, puisque ceux-ci sont précisément les sons qui s'ajoutent au son fondamental et fusionnent avec lui pour lui donner son timbre, par suite de la division du corps sonore en parties aliquotes vibrant séparément tout en participant à la vibration d'ensemble. Nous prendrons donc le phénomène des harmoniques comme principe de la gamme, et nous l'appliquerons dans toute sa rigueur pour obtenir ce qu'on pourrait appeler la gamme naturelle ou la gamme juste, puis nous indiquerons pour quel motif on est pratiquement contraint de l'altérer. Nous ignorons quelle raison a amené M. Boutroux à ne pas suivre cette marche, qui paraît la seule rationnelle lorsque, comme lui, on s'appuie essentiellement sur les harmoniques. Nous n'aurons, du reste, aucun mérite à établir la théorie de la gamme naturelle, car nous la trouvons dans diverses publications de M. l'abbé de Lescluze sur les *Secrets du coloris*, publications sur lesquelles nous reviendrons bientôt.

Si nous représentons chaque son par le nombre de vibrations qui lui répond en un temps donné, la suite des entiers désignera tous les harmoniques du son correspondant à l'unité. Dans cette suite des entiers, les puissances de **2** désignent les octaves successives de l'unité, et les harmoniques comprises entre deux octaves consécutives forment une gamme ; le nombre des sons entrant dans une gamme va ainsi en augmentant constamment au fur et à mesure qu'on s'éloigne de l'unité : si l'on compte dans chaque gamme l'octave inférieure qui lui sert d'origine, mais non la supérieure, on obtient ainsi **1**, **2**, **4**, **8**, **16**... sons dans les gammes successives, c'est-à-dire encore les puissances de **2**. C'est ce qui ressort sur la série suivante des premiers entiers, où les octaves sont inscrites en chiffres gras :

1 — **2** 3 — **4** 5 6 7 — **8** 9 10 11 12 13 14 15 — **16** 17 18...

La gamme de 8 à 16 est la gamme diatonique, mais

on remarquera qu'elle contient une note de plus qu'on n'a coutume d'en compter : c'est le si bémol, répondant au nombre 14, si bémol différant il est vrai de celui de la gamme de fa et donnant, comme le remarque M. Boutroux, un accord consonant de septième de tonique, tandis que l'accord de septième de dominante est dissonant, même, ajouterons-nous, dans la gamme naturelle. Si d'ailleurs nous comparons les intervalles successifs par rapport à la tonique, nous remarquerons quelques différences avec ceux de la gamme de Ptolémée, adoptée par Helmholtz et la plupart des physiciens: c'est ce que fait ressortir la juxtaposition suivante, où nous plaçons les nombres de la gamme harmonique au-dessous de ceux de la gamme de Ptolémée :

do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{13}{8}$	$\frac{15}{8}$	2

Les intervalles sont, on le voit, identiquement les mêmes, sauf ceux de la quarte et de la sixte. On aperçoit immédiatement pour quelle raison la gamme harmonique est inacceptable pour les instruments à sons fixes ; si nous établissons la gamme de fa, par exemple, dont la tonique est la quinte inférieure du do et est représentée par $\frac{2}{3}$, l'octave de celle-ci sera $\frac{4}{3}$, en sorte que ce sera une note différente du fa de la gamme de do. Il faudrait donc changer les notes en passant d'une gamme à l'autre, ce qui compliquerait singulièrement les instruments et leur usage. Force est d'avoir recours à un premier tempérament, beaucoup plus essentiel que celui auquel, seul, on donne ce nom d'ordinaire. Il est clair d'ailleurs que l'on doit forcément opter pour le fa $= \frac{4}{3}$, car il est imposé comme renversement de la

quinte de la gamme de fa, intervalle essentiel qui ne saurait être altéré, tandis que, dans la gamme de do, le fa est une note de passage. De même, le la devra être celui de la gamme de Ptolémée, à titre de quinte du mi qui forme la tierce majeure du do, deux intervalles fondamentaux.

Il semble donc que la gamme de Ptolémée aurait dû s'imposer universellement [1], et cependant on sait, spécialement depuis les beaux travaux de MM. Cornu et Mercadier [2], que la musique mélodique préfère la gamme de Pythagore, obtenue au moyen de quintes successives ; ce fait nous paraît du reste fort naturel car, les consonances devenant beaucoup moins appréciables, le musicien doit céder instinctivement à l'attraction qu'exerce sur lui la génération par l'intervalle dont la justesse est la plus sensible [3]. Nous ne comprenons pas d'ailleurs l'opposition faite par Hirn [4] à cette conception de deux gammes convenant plus particulièrement l'une à la mélodie et l'autre à l'harmonie. Sans doute, si, dans son adieu au cygne, Lohengrin abandonne la gamme de l'orchestre, il en sera cruellement puni par le rappel que lui adressera l'orchestre lui-même de cinq en cinq mesures ; mais qui a jamais prétendu qu'on dût faire usage simultanément de deux gammes distinctes ? M. Boutroux, assez audacieux dans cet ordre d'idées, se borne à soutenir qu'un soliste accompagné doit se servir de la gamme de Ptolémée non tempérée, à condition que son chant ne soit pas doublé par un instrument.

Dans notre hâte de montrer comment de la gamme naturelle on est amené à passer à la gamme ptoléméenne,

1. Malheureusement, la quinte ré-la est fausse de un comma $\frac{81}{80}$.

2. *Comptes-rendus de l'Académie des sciences*, 1869, t. LXVIII, 301 et 424 ; 1871, t. LXXIII, 178 ; 1872, t. LXXIV, 321.

3. Nous verrons plus loin une autre explication donnée par M. Charles Henry.

4. *La Musique et l'Acoustique*, page 29.

nous n'avons pas suffisamment indiqué la richesse de la première. Si nous considérons la série des entiers, supposée partir du do comme unité, nous allons y voir apparaître les gammes de ré, mi, etc. comme autant d'essaims au milieu d'une ruche-mère, selon l'expression de M. l'abbé de Lescluze. Prenant en effet l'octave comprise entre le ré = 72 et le ré = 144, nous voyons que la série des notes différant successivement de neuf unités, 72, 81, 90,... 135, 144, forment une gamme composée exactement des mêmes intervalles que notre gamme diatonique de do ; on notera seulement que le mi = 81 de la gamme de ré diffère du mi = 80 de la gamme de do. On trouverait de même la gamme de mi, entre ce mi = 80 et le mi = 160, en ajoutant successivement 10 à la nouvelle tonique et aux notes obtenues.

Quelque intérêt qui nous paraisse s'attacher aux théories acoustiques de ce prêtre qui vit solitaire dans un hameau de la commune de Dadizeele, au fond de la Flandre occidentale, nous ne serions peut-être pas revenu sur le sujet tant de fois débattu des gammes musicales, que nous ne pouvions qu'effleurer, si cet auteur n'avait pas fondé sur la même conception une théorie du coloris que nous tenons à répandre autant qu'il est en nous, non que nous nous portions garant de sa vérité, mais parce qu'elle nous paraît devoir tout au moins suggérer des études fort intéressantes : si elle était vraie, nous ne croyons pas exagérer en disant que ce serait une découverte de premier ordre.

Deux faits expérimentaux, à vérifier, inspirent toute l'œuvre de M. de Lescluze : 1° Chaque peintre n'emploie qu'un nombre très restreint de couleurs distinctes ; 2° le coloris joue un rôle considérable dans la perspective d'un tableau.

Il s'agit de reconnaître les lois précises qui gouvernent ces deux ordres de faits. Or ce choix instinctif que les grands peintres font d'un nombre restreint de cou-

leurs [1], choix variable d'ailleurs d'un peintre à l'autre, rappelle naturellement le choix fait par les musiciens dans la série continue des sons, et l'on arrive naturellement à la notion de gammes de couleurs. M. l'abbé de Lescluze n'est pas le premier à supposer que les rapports entre les nombres de vibrations ou d'ondulations gouvernent les rapports chromatiques, comme ils font des rapports acoustiques ; mais son originalité consiste dans les développements qu'il a su donner à cette idée, tombée depuis longtemps dans le domaine public sans avoir, semble-t-il, abouti précédemment à aucun résultat bien satisfaisant.

Revenant à la théorie des gammes fondée sur la série des harmoniques, nous voyons qu'on a, entre deux puissances consécutives de 2, une gamme composée elle-même d'un nombre de notes formant une puissance de 2 à condition de ne pas compter l'octave de la tonique. Il est indispensable, quand on lit les écrits de M. de Lescluze, de se bien pénétrer de ces principes mathématiques, si l'on ne veut se heurter à mainte proposition apparaissant autrement comme inexplicable.

Les couleurs spectrales forment à peine une octave, c'est-à-dire que, de la moins réfrangible à la plus réfrangible, le nombre des ondulations varie à peine du simple au double. Il est bien vrai que, pour un œil adapté à l'obscurité, ce rapport peut être quelque peu dépassé ; mais on sait qu'alors la sensibilité des bâtonnets, incapable d'apprécier la couleur, intervient seule. Il est donc bien vrai de dire, comme on le fait généralement, que l'octave spectrale est incomplète et ne s'achève que par l'addition du pourpre ou, comme l'appelle M. de Lescluze, du nacarat ou rouge de nacre. Comme on l'a remarqué d'ailleurs, le spectre paraît bien tendre à reproduire à l'octave la couleur de base, puisque le

1. Nous ne parlons pas seulement du nombre restreint des pigments employés, mais du nombre restreint des couleurs différentes obtenues par leur mélange.

violet est un intermédiaire entre le bleu et le rouge.

Du moment que le spectre ainsi complété correspond à une octave, on y choisit naturellement un nombre de nuances qui soit une puissance de 2 : M. de Lescluze en prend 128 [1], mais il reconnaît le caractère théorique de ce choix, car il déclare que, dans le haut de l'échelle, il est fort difficile de distinguer tous les tons, tandis que, vers le milieu, il est relativement aisé d'en multiplier davantage le nombre, si bien qu'à l'occasion il fait des emprunts à la gamme de 256 [2] couleurs.

En fait, M. de Lescluze déclare avoir constaté, chez tous les maîtres de la peinture, que chacun d'eux n'a recours qu'à une gamme de 32 couleurs [3] ; pour achever de vérifier sa conception théorique, il faudrait s'assurer que ces couleurs répondent à des nombres d'ondulations proportionnels aux entiers consécutifs de 32 à 64. Mais ici on se heurte à une très grave difficulté : comment déterminer le nombre correspondant à une couleur-pigment donnée ? On ne peut mesurer sa longueur d'onde, car elle ne réfléchit pas une radiation simple, mais bien un ensemble de radiations différentes ; va-t-on la comparer aux couleurs spectrales et déterminer ainsi celle qui lui est équivalente ? Ici apparaît une invincible difficulté : le spectre ne se voit bien que dans l'obscurité ; en plein jour, c'est-à-dire dans les conditions où l'on peut bien voir les couleurs-pigments, on ne l'aperçoit que dilué ou dessaturé dans une forte mesure, ce qui altère profondément les nuances, ainsi qu'il ressort des expériences de Rood au moyen de disques tournants. Il reste bien une ressource, l'analyse quantitative au moyen du spectroscope, complété par un dispositif photométrique, et le calcul de la radiation équivalant à la synthèse : les difficultés de l'opération sont sans doute grandes, quand on a besoin d'un résultat précis, mais le

1. Septième puissance de 2.
2. Huitième puissance de 2.
3. Cinquième puissance de 2.

problème en jeu vaut bien qu'on se donne de la peine pour le résoudre. Malheureusement, M. de Lescluze n'a pas tenté cette voie et n'a attribué des nombres aux couleurs-pigments qu'en vertu de conceptions théoriques : ces conceptions sont de plusieurs sortes, et il en est que nous ne saurions encore faire comprendre, mais en voici une que nous pouvons donner dès maintenant. M. de Lescluze admet l'applicabilité aux couleurs de la loi qui lie la consonance des sons à la simplicité du rapport entre leurs nombres de vibrations. Partant de là, si le nombre 128 a été attribué au rouge nacarat, on choisira parmi les verts une couleur harmonique avec lui pour répondre au nombre 192, formant quinte avec la tonique.

De cette façon il est clair qu'on met systématiquement dans la *table d'harmonie* des propriétés qu'on ne devra pas s'étonner d'y retrouver et qu'on ne devra pas prendre pour des vérifications des hypothèses ; mais, si la table ainsi construite se montre féconde en conséquences qui ne soient pas purement celles des données, on pourra en conclure qu'elle repose en réalité sur des bases naturelles et que les hypothèses fondamentales sont justifiées. Toutefois, il faudrait examiner si ce genre de vérification ne serait pas incapable d'établir autre chose que l'existence d'une loi entre les nombres de vibrations s'harmonisant bien, tout en se conciliant par exemple aussi bien avec les nombres rythmiques de M. Charles Henry, dont nous parlerons bientôt, qu'avec les rapports simples adoptés par M. de Lescluze.

Quoi qu'il en soit, la table d'harmonie étant supposée établie ainsi, on constaterait que les 32 tons employés par un même peintre y figurent avec des nombres proportionnels à la série : 32, 33, 34..... 61, 62, 63, 64.

En principe, on peut établir une telle gamme en partant d'un point quelconque de la table. A cet effet, on calcule les nombres qui sont avec lui dans le rapport de 33, 34..., 62, 63 à 32, en ayant soin de diviser par 2 les nombres qui dépassent 256. A l'exception d'ailleurs

du cas où le point de départ est 128, on n'arrive pas ainsi à des nombres entiers, et, si l'on veut se limiter aux 128 nombres de la gamme fondamentale, on doit naturellement prendre l'entier le plus voisin du résultat obtenu.

M. l'abbé de Lescluze ne conserve que 32 de ces 128 gammes, en ne prenant comme point de départ que les multiples de 4 (128, 132, 136...) ; mais c'est là une simplification qui ne paraît avoir aucune portée théorique. Du reste, il déclare que les peintres sont bien loin d'avoir recours à tant de gammes différentes, car ils n'en emploieraient que cinq. Avant de les énumérer, indiquons comment chaque gamme se caractérise par un nombre aussi simple que possible : pour obtenir ce nombre, on divise la base de la gamme par la plus haute puissance de 2 qu'elle contient comme facteur ; inversement, si l'on donne ce nombre réduit et si l'on veut obtenir celui qui caractérise la tonique, on multiplie ce nombre par 2 autant de fois qu'il est nécessaire pour obtenir un résultat compris entre 128 et 256.

Ceci posé, voici les cinq gammes reconnues par M. de Lescluze dans les œuvres des maîtres :

La *gamme espagnole*, fournie par les multiples de 5 et ayant l'orange 160 pour tonique ;

La *gamme de Rubens*, fournie par les multiples de 7 et ayant pour tonique le jacinthe 224 ;

La *gamme de Jordaens*, fournie par les multiples de 9 et ayant pour tonique le rouge 144 ;

La *gamme de Rembrandt*, fournie par les multiples de 13 et ayant pour tonique le bleu 208 ;

Enfin la *gamme italienne*, fournie par les multiples de 21 et ayant pour tonique le jaune jonquille 168 [1].

Disons de suite, pour prévenir des étonnements non

1. D'après une lettre que M. de Lescluze nous a adressée le 5 décembre 1901, il faudrait ajouter à ces cinq gammes la *gamme japonaise*, fournie par les multiples de 11 et ayant pour tonique le jaune 176, très voisin du dahlia jaune (175).

justifiés, que la tonique d'une gamme de couleurs ne joue pas forcément le rôle prépondérant qui est dévolu aux toniques des gammes musicales : c'est ainsi que le bleu n'apparaît que très discrètement dans les œuvres de Rembrandt.

Cette remarque faite, si nous revenons aux gammes dont nous venons de donner la liste, nous verrons que la gamme italienne a pour nombre caractéristique un multiple de celui de la gamme de Rubens (21, multiple de 7). Il en résulte que la première de ces gammes est une dérivée de la seconde, un *relatif* selon la terminologie précise que nous exposerons tout à l'heure ; sa tonique en est la dominante, et les deux gammes ont le tiers de leurs notes en commun. Il y a donc affinité intime entre elles, et certains peintres, comme Véronèse, dans les *Disciples d'Emmaüs* du Louvre [1], et David Seghers, dans son *Adoration des Mages* de l'église Notre-Dame de Bruges, ont su les marier, tandis que d'autres, comme Coxcie, n'ont abouti qu'à une coloration hybride et monstrueuse.

Avant d'entrer dans l'analyse des lois qui régissent l'emploi des couleurs de ces tonalités ou gammes, dans les œuvres d'art, nous devons noter enfin que, d'après M. de Lescluze, les couleurs des fleurs appartenant à une même famille botanique rentrent toutes dans une même gamme de 32 ou de 64 tons, et que cette loi s'étend aussi aux animaux. Citons seulement quelques exemples : à la gamme espagnole appartiennent les couleurs des perroquets, des camélias, azalées et rhododendrons ; à la tonalité de Rubens se rattachent les gallinacés et passereaux, les tulipes, jacinthes et orchidées. Il va de soi que la nature, moins exclusive que les peintres, ne s'enferme pas dans leurs cinq tonalités. Il nous semble qu'on peut signaler, comme une vérification de ces assertions de M. de Lescluze, l'effet si

1. Il s'agit ici du tableau dont nous avons parlé, p. 77, en le désignant par erreur comme étant du Titien.

heureux qu'on obtient, dans les expositions florales, en groupant des plantes de même famille et de couleurs très variées.

Ajoutons enfin une remarque sur les différentes difficultés que présente l'analyse d'un tableau, cet exercice élémentaire et fondamental d'une étude pratique du coloris.

Lorsqu'une couleur est à peu près saturée, il est aisé, pour une personne exercée, de la reconnaître ; mais, si elle est rabattue, sa nuance paraît changer, et dès lors le problème devient des plus difficiles ; à vrai dire, nous craignons fort que souvent les déterminations ne soient faites, en ce cas, pour cadrer avec la théorie, plutôt que celle-ci ne concorde avec des déterminations indépendantes de toute idée préconçue.

Une fois faite l'analyse d'un tableau, on peut se proposer un exercice consistant à en faire la transposition dans une autre gamme, c'est-à-dire à remplacer chaque couleur par celle qui occupe la même position dans la nouvelle gamme ; c'est là un exercice favori de M. l'abbé de Lescluze, et il donne des résultats très intéressants dont M. le Dr Charpentier, le professeur de l'Université de Nancy, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler les travaux sur la lumière et les couleurs, se montre très frappé, dans l'introduction placée en tête de la dernière édition des *Secrets du coloris*. Il est certain qu'on y voit des résultats équivalents produits par des groupements de couleurs souvent fort différentes. Mais ces transpositions se heurtent à une impossibilité quand elles s'appliquent à des tableaux dont certaines parties ont des couleurs *non aliénables* : les carnations, les feuillages ne peuvent recevoir des teintes quelconques. Alors on est obligé de remplacer la transposition par *l'interprétation*, opération beaucoup plus délicate, dans laquelle on substitue une couleur voisine appartenant à la nouvelle gamme, mais y occupant une autre position. L'interprétation a pour résultat

inévitable de modifier bien plus profondément le tableau reproduit que ne le fait la transposition, bien que toutes les couleurs puissent rester très voisines de celles qui sont dans l'original. C'est qu'alors la perspective chromatique se trouve altérée, et c'est ainsi que nous sommes amenés à étudier un des points les plus intéressants de la théorie de M. de Lescluze.

Pour la bien comprendre, il faut se familiariser avec la notion des *relatifs*.

Dans une gamme, certaines notes ou couleurs sont en relation particulièrement intime avec la tonique ; ce sont les premiers harmoniques, correspondant aux entiers 3, 5, 7, puisque les nombres pairs ne font que répéter les notes déjà obtenues ; dans la gamme de *do*, ce sont *sol*, *mi* et *si bémol*. Si dans un tableau on réunit ces harmoniques ou même les suivants, non de la tonique, mais d'une autre note de la gamme, on engendre un relatif ou gamme secondaire qui prend naissance au sein de la première. Or tous les éléments de ce relatif ont tendance à apparaître sur un même plan. Si donc, en l'absence de relatifs, les couleurs suivent passivement la perspective du dessin, il n'en est plus de même lorsqu'on introduit des relatifs dans un tableau et les éléments de chacun d'eux ne sauraient, sans troubler la perspective, s'éparpiller sur des plans différents. La *Mise au Tombeau* du Titien est un exemple de tableau sans relatif ; quant à Raphaël, dont les tableaux s'analysent si aisément, son défaut comme coloriste est de ne pas maintenir chaque relatif sur son plan. La découverte du relatif serait due à Giorgione. Son importance serait telle que M. de Lescluze n'hésite pas à dire : « Le relatif constitue le moyen le plus puissant que la nature ait mis à la disposition de l'artiste pour arriver à la reproduction de la perspective. C'est le moyen qui compense d'autres avantages que la nature s'est exclusivement réservée pour elle-même. Nous nommons ici la vision binoculaire et les mouvements du spectateur, qui aident si puissamment à l'appréciation des formes et des distances ».

La présence de plusieurs relatifs dans un tableau donne lieu à des difficultés qu'il importe de bien comprendre. Pour éviter d'être trop abstrait, prenons le double tableau donnant le développement de deux relatifs, par exemple de **10** (ou 5) et de **14** (ou 7) :

5 × 1 =	5	ou	10	7 × 1 =	7	ou	14
5 × 3 =	15			7 × 3 =	21		
5 × 5 =	25			7 × 5 =	35		
5 × 7 =	35			7 × 7 =	49		
5 × 9 =	45			7 × 9 =	63		
5 × 11 =	55			7 × 11 =	77	ou	38 1/2
5 × 13 =	65	ou	32 1/2	7 × 13 =	91	ou	45 1/2
5 × 15 =	75	ou	37 1/2	7 × 15 =	105	ou	52 1/2
5 × 21 =	105	ou	52 1/2				

La première particularité digne de remarque consiste dans la présence d'une même couleur dans les deux relatifs : c'est le phénomène de *conjonction* ; il apparaît, dans le tableau précédent, pour les nombres **35** et **105**. Par le fait que ces couleurs n'appartiennent en propre à aucun des deux relatifs, elles se trouvent émancipées, et, si on les emploie (ce que ne font guère les coloristes de premier ordre), il convient de les placer en dehors des plans affectés à chacun des relatifs.

Voici maintenant un fait beaucoup plus important : si nous employons simultanément **15** et **21** ou **45** et **63**, nous aurons deux couleurs engendrant les relatifs de 3e (12e) ou de 9e [1], en sorte que la perspective sera complètement troublée, deux couleurs sortant de leurs plans respectifs pour en former un troisième. C'est là ce que M. de Lescluze appelle une faute absolument grossière, une tache honteuse, et comme il l'a particulièrement observée dans les peintures de Van Orley, il la désigne par le mot de *Van Orleyisme*.

A première vue, on pourrait croire que tous les nombres obtenus en multipliant par un même nombre les bases des deux relatifs constituent le Van

1. Le relatif de 3e contient en effet 3 × 5 ou 15 et 3 × 7 ou 21 ; celui de 9e contient 9 × 5 ou 45 et 9 × 7 ou 63.

Orleyisme ; mais il y a exception pour les nombres formant conjonction. Si nous prenons, par exemple, 5×7 ou 35, formant conjonction avec 7×5, nous voyons qu'il donnerait naissance à un Van Orleyisme avec 7×7 ; mais il n'en est rien, car alors il n'engendre pas un nouveau relatif; il rentre dans le second, par le fait même qu'il s'agit d'un nombre pouvant former conjonction. Du même coup, nous voyons que les carrés et les cubes ne peuvent pas former Van Orleyisme. Comme, en même temps, ils ne peuvent former conjonction, leur emploi présente une sécurité particulière.

Les plus grands peintres ont commis parfois des van orleyismes, et M. de Lescluze, analysant la *Purification* de Memling, qui est à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, est amené à reconnaître que cet admirable maître y a commis une faute contre la grande loi du coloris, et il ajoute : « Ce n'est que par l'élévation de sa perspective que Memling échappe aux conséquences du prolongement[1] » (ce dernier mot désignait primitivement, sous la plume de M. de Lescluze, ce à quoi Van Orley a depuis donné son nom). A titre de vérification du désordre que jette dans la perspective le défaut caractéristique de ce peintre, nous citerons sa toile célèbre du musée de Bruxelles, les *Epreuves de Job*, qui, selon Fromentin, le révèle comme un peintre hors ligne ; nous ne contesterons point cette assertion de l'auteur des *Maîtres d'autrefois*, mais nous constaterons que la perspective de ce tableau est à peu près indéchiffrable : M. de Lescluze devrait bien donner, dans sa prochaine publication, une analyse détaillée

1. Notons cette appréciation sur le grand peintre de Bruges : « Memling a un caractère spécial. Inventeur de coloris et le plus inépuisable des coloristes, ils ne se recopie pas lui-même à chaque toile. Chacune de ses toiles joue une mélodie nouvelle et la perte d'une seule, comme lors du bombardement de Strasbourg, devient irréparable ». Ajoutons que la gamme de Memling est la même que celle de Jordaens.

d'un tableau où les fautes sont d'autant plus instructives que l'œuvre est de plus haute valeur[1].

Nous nous bornerons à cet exposé succinct de la théorie de M. l'abbé de Lescluze, renvoyant pour quelques détails techniques à un article que nous avons publié dans la *Revue des questions scientifiques* de janvier 1901, mais surtout aux diverses publications si suggestives de M. de Lescluze[2]. Toutefois, nous voudrions compléter ce que nous avons déjà dit de la façon dont il a établi la gamme de 128 nuances. Cinq données ont concouru à cette opération délicate. La première est l'observation du spectre, qui permet d'établir l'ordre des couleurs, mais sans fournir aucune position précise, par suite des modifications que paraissent subir les couleurs par l'effet d'un éclairage plus ou moins vif : par exemple, l'orange et le vert de Fresnel, qui observait le spectre sous un éclairage fort, se placent respectivement entre le jaune verdâtre et le vert-jaune et entre le bleu cyané et l'outremer de Rood, qui opérait sous un éclairage faible.

La deuxième donnée est empruntée à la loi des rapports simples, comme nous l'avons vu précédemment. La troisième est fournie par la règle du levier de Newton, qui détermine la nuance résultant du mélange de deux couleurs-pigments : elle ne peut donc être utilisée que lorsqu'on a déjà attribué leurs positions aux deux couleurs mélangées.

1. Sous toutes réserves, nous ajouterons que, ayant remarqué la confusion de la perspective de l'*Enlèvement des Sabines* de Poussin, au Louvre, nous en avons tenté l'analyse et sommes arrivé ainsi à constater plusieurs van Orleyismes.

2. Elles comprennent principalement une série de brochures sur *Les Secrets du coloris*. Celles d'entre elles que nous avons entre les mains ont été publiées : en 1885, à Bruges, chez Houdmont ; en 1895, à Wytschaete, chez Hilaire Fournier ; en 1898, à Roulers, chez Jules de Meester ; en 1900, chez le même éditeur (Roulers et Bruxelles). Ajoutons que l'édition de 1898, moins complète que celle de 1900, présente une exposition beaucoup plus satisfaisante dans la forme.

La quatrième donnée résulte de ce que les couleurs sont assorties par tonalités dans les grandes écoles de peinture et dans les familles botaniques. Dès lors, si l'on a, par exemple, attribué le nombre 160 à l'orange de la gamme espagnole, son vert, son violet et son vermillon, accordés avec lui, devront recevoir les nombres 200, 240 et 140.

Enfin la cinquième donnée est due aux conjonctions : du moment qu'une même couleur se trouve dans les œuvres de plusieurs écoles, le nombre correspondant doit être un multiple commun de ceux des nombres 5, 7, 9, 13 et 21 qui sont à la base des gammes de ces écoles.

La théorie de M. l'abbé de Lescluze apparaît singulièrement modeste quand on la rapproche de celle de M. Charles Henry [1] : celui-ci, en effet, ne s'est proposé rien moins que de découvrir un principe universel régissant le caractère esthétique des excitants de toute nature. Il semble bien qu'il a fait à ce sujet une remarque pouvant être qualifiée de géniale : c'est que tous les excitants, à quelque sens qu'ils s'adressent, provoquent des réactions motrices, en sorte que celles-ci peuvent servir à la réduction de toutes les lois spéciales à l'unité.

D'autre part, l'expérience établit que les excitations agréables sont dynamogéniques, tandis que les excitations désagréables sont inhibitoires [2]. Donc toute exci-

1. Citons les principaux écrits où se trouvent exposés ses travaux. Les deux plus importants sont : *Cercle chromatique*, 1 vol. grand in-folio, chez Verdin, 1889, et *Rapporteur esthétique*, 1 vol. petit in-folio, chez Séguin, 1889. M. Ch. Henry a en outre fait de nombreuses communications à l'Académie des sciences et donné de nombreux articles de revues souvent publiés à part : citons *Le contraste, le rythme, la mesure* (Revue philosophique, oct. 1889) ; *La lumière, la couleur et la forme* (Revue scientifique, 20 sept. 1890) ; *Quelques aperçus sur l'esthétique des formes* (Revue blanche, 1895) ; *Harmonies de formes et de couleurs* (conférence à la Bibliothèque Forney, chez Hermann, 1891).

2. On pourrait contester cette assertion. Ainsi, au *Congrès de*

tation provoquant comme réaction un mouvement d'arrêt sera pénible, tandis que tout mouvement continu sera le résultat d'une excitation agréable.

Sur cette remarque, M. Ch. Henry a échafaudé une théorie extrêmement ingénieuse et subtile, mais dont nous serions fort embarrassé de fournir une justification convaincante. Considérant les quatre membres (ou *appendices*), il remarque qu'ils ne sont aptes qu'à décrire des *cycles*, en sorte que la mécanique de l'être vivant ne dépasse pas la portée du compas; elle ne peut dès lors diviser la circonférence qu'en un nombre de parties égales qui soit de l'une des formes 2^n, $2^n + 1$ premier, ou 2^n multiplié par un ou plusieurs nombres premiers de la forme $2^n + 1$ [1]. Nous avouons ne voir en ce principe qu'un postulat de la théorie, car l'être vivant est absolument incapable d'effectuer avec ses membres les constructions fort compliquées qui permettent d'opérer cette division avec le compas; par conséquent, prétendre que nous apprécions inconsciemment cette possibilité théorique et en jouissons paraît constituer une assertion singulièrement aventurée.

psychologie de 1900, M. Oskar Vogt, de Berlin, résumant ses expériences, a constaté que, si l'agréable produit une petite augmentation du travail musculaire, le désagréable en provoque une grande (Compte-rendu, p. 406). D'autre part, M. Féré a reconnu que « toutes les excitations, qu'elles soient agréables ou pénibles, provoquent, à un certain moment, une augmentation du travail volontaire ». Toutefois, le détail des expériences fait ressortir une action déprimante des excitants désagréables, le phénomène de dynamogénie se manifestant après la suppression de l'excitation (septième *Année psychologique*, p. 82-129).

1. Pour faciliter les vérifications sommaires qu'on pourrait désirer essayer, nous indiquerons les premiers nombres rythmiques : 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24, 30, 32, 34, 40, 48, 51, 60, 64, 68, 80, 85, 96, 102, 120, 128, 136, 160, 170, 192, 204, 255, 256, 257, 272, 320, 340, 384, 408, 480, 510, 512, 514, 544, 640, 680, 768, 771, 816, 960, 1020, 1024, 1028, 1088, 1280. On remarquera que cette théorie des nombres rythmiques n'est que la généralisation de l'application faite précédemment à la musique par le comte Camille Durutte à la suite de Hoené Wronski.

De prime abord, nous avions été choqué de ce que M. Ch. Henry parle toujours de nos membres et jamais de nos yeux, qui servent tout particulièrement à l'appréciation des formes; mais une remarque de M. Souriau, dirigée justement par lui contre les idées de cet auteur, nous a paru de nature à atténuer notre objection : dans son *Esthétique du mouvement*, M. Souriau note que, pour juger de la forme d'une ligne, nous ne la parcourons pas des yeux, car l'image se brouillerait sous notre regard, d'où l'on doit conclure que ce n'est pas par le mouvement de l'œil décrivant une figure que nous apprécions celle-ci, mais par autre chose qui pourrait bien être le mouvement virtuel de nos membres capable de tracer cette figure.

Voyons d'abord ce que dit M. Charles Henry des sensations sonores. Il tire de sa théorie une explication curieuse de l'existence d'une double gamme, l'une mélodique et l'autre harmonique, fait établi, comme nous l'avons vu, par les expériences de MM. Cornu et Mercadier. En principe, un changement réalisé simultanément paraît moindre que s'il est réalisé successivement, tandis que, dans les gammes de Pythagore et de Ptolémée, les différences entre les divers intervalles ne sont pas toujours dans le même sens; mais M. Ch. Henry sait trouver des explications fort ingénieuses de ces anomalies (§ 49). Faute sans doute d'avoir suffisamment pénétré les détails de sa théorie, nous sommes souvent effrayé de la subtilité avec laquelle il sait tout expliquer. En l'espèce, nous nous demandons si une explication toute simple du fait en question, telle que celle indiquée p. 99, ne serait pas plus satisfaisante.

Quoi qu'il en soit, voici textuellement reproduit le passage où M. Ch. Henry établit la manière d'évaluer l'intervalle de deux sons, évaluation qui sert de base à l'analyse rythmique des sons : « Subjectivement, l'intervalle de deux sons étant le nombre de circonférences continues par lesquelles l'être vivant représente le rap-

port du second au premier dans l'unité de temps, c'est-à-dire dans un cycle discontinu, chaque cycle apparaissant sous la forme 3/2, le degré de continuité de l'unité étant marqué par l'exposant de la puissance de cette unité, l'intervalle de deux sons est l'exposant n positif ou négatif de 3/2, ce qui revient à une section en n parties égales du grand cycle résultant de la résolution de l'entrelacs des n circonférences ; la perception de cet intervalle est la réalisation du changement de direction correspondant. La quinte étant représentée par le rapport 3/2 des nombres de vibrations doit donc être considérée comme l'unité du système musical, et les autres intervalles doivent être exprimés par des puissances positives ou négatives de 3/2 [1]. » On remarquera que ces puissances sortiraient de l'octave; aussi doit-on diviser le résultat obtenu par la puissance de 2 qui ramène chaque puissance dans l'octave. Soit par exemple $\left(\frac{3}{2}\right)^2$; si nous divisons par 2, nous obtenons la seconde majeure, qui sera, par conséquent, caractérisée par l'exposant + 2. Cela posé, voici les exposants correspondant aux divers intervalles :

Quinte juste	+ 1	Sixte diminuée	— 11
Seconde majeure	+ 2	Tierce diminuée	— 10
Sixte majeure	+ 3	Septième diminuée	— 9
Tierce majeure	+ 4	Quarte diminuée	— 8
Septième majeure	+ 5	Octave diminuée	— 7
Quarte majeure	+ 6	Quinte mineure	— 6
Demi-ton chromatique	+ 7	Seconde mineure	— 5
Quinte augmentée	+ 8	Sixte mineure	— 4
Seconde augmentée	+ 9	Tierce mineure	— 3
Sixte augmentée	+ 10	Septième mineure	— 2
Tierce augmentée	+ 11	Quarte juste	— 1

Reproduisons maintenant les principes d'après lesquels doit se faire l'analyse rythmique des phrases musicales, puis nous donnerons une application mettant en relief quelques détails intéressants :

1. On reconnaît ici le principe de génération de la gamme de Pythagore.

« La quinte, dit M. Ch. Henry, étant établie comme unité, toute succession mélodique et harmonique peut se représenter par une série de nombres dont on cherche la différence finale, et il faut comparer cette différence aux nombres rythmiques 1, 2, 3, 5 et 17, les seuls nombres premiers rythmiques qui soient compris dans les limites de notre système musical actuel... Si cette différence est exactement divisible par un nombre formé au moyen d'un ou de plusieurs de ces facteurs premiers rythmiques [1], l'enchaînement mélodique ou harmonique est bon ; dans le cas contraire, l'enchaînement est mauvais ».

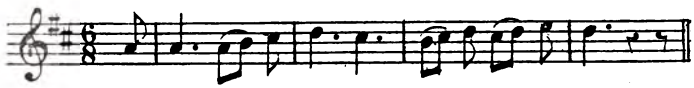
Ces assertions absolues appellent des restrictions : « Quelquefois la différence finale présente un nombre non rythmique, et il n'en faut pas conclure que la série mélodique ou harmonique soit fautive : on recourt alors au nombre 12 qui exprime l'identité enharmonique, et on examine si la différence finale en question et l'un des nombres premiers rythmiques, 1, 2, 3, 5, 17, divisés l'un et l'autre par 12, ne présentent pas les mêmes restes : si oui, autrement dit, *si la différence finale est congruente, par rapport au module 12, avec les nombres premiers rythmiques* 1, 2, 3, 5, 17, on peut admettre l'enchaînement, mais avec restrictions. Il faut aussi prendre garde que la différence finale parfaitement rythmique ne provienne d'une compensation d'erreurs, c'est-à-dire de fautes en sens inverses dans la contexture mélodique ; il est donc nécessaire de consulter aussi les autres différences...

« Il est clair, poursuit M. Ch. Henry, que l'on peut, par la même méthode, apprécier la mesure : en représentant par 1 la durée de l'unité de mesure et par les nombres proportionnels les différentes valeurs, il suffira de prendre les différences successives jusqu'à la différence finale : on trouvera si le nombre final est rythmi-

1. C'est-à-dire par un nombre de la forme $2^n . 3^p . 5^q . 17^r$.

que : en comparant cette différence finale avec celle du même ordre prise sur les sons eux-mêmes, considérés indépendamment de leur durée, on aura la différence finale définitive, c'est-à-dire la formule de la phrase rythmique, confondue jusqu'ici avec l'unité de rythme ».

Nous avons cherché à appliquer ces principes à une phrase mélodique de Grétry, et nous avons rencontré des difficultés que nous avons prié M. Ch. Henry de résoudre. L'analyse suivante est donnée d'accord avec lui. Voici d'abord la phrase à étudier :



On remarquera (voir le tableau d'analyse donné à la page suivante) qu'aucune des différences finales ni la différence définitive, somme des différences finales, n'est rythmique. Cependant la phrase est correcte d'après M. Ch. Henry, parce que le reste 2 de la division par 12 de la différence définitive est l'un des nombres premiers rythmiques. C'est là une particularité due au système tempéré : dans ce système, deux sons distants de 12 quintes, tels que la ♭ et sol ♯ sont homophones ; ce sont deux points distants d'une circonférence entière dans la représentation des quintes. Cet intervalle est donc une unité à laquelle il est naturel de comparer la différence finale.

On voit que l'application de cette règle à une combinaison arbitraire de sons et de durées aurait une chance sérieuse de donner un résultat favorable, car sur 12 restes possibles il y en a 4 favorables : c'est une probabilité de 1/3, sans compter les cas de nombres rythmiques ne donnant pas un des restes 1, 2, 3 et 5. Aussi a-t-on vu que M. Ch. Henry réserve la condition qu'il n'y ait pas eu de compensations entre des fautes de sens inverses ; on trouvera, au sujet de ces fautes, quelques indications que nous aimerions plus complètes dans

ANALYSE DES NOTES [1]

$x \mid x+0;\ x+0;\ x+2;\ x+4 \mid x-1;\ x+4 \mid x+2;\ x+4;\ x-1;\ x+4;\ x-1;\ x+1 \mid x-1$

| | | |

l'ouvrage du comte Durutte, *Résumé élémentaire de la technie harmonique* (p. 351 et sv.).

Après avoir noté que l'analyse d'une harmonie se ferait comme celle d'une mélodie, à condition d'avoir effectué préalablement le produit des expressions de la forme $x + n$, qui représentent les notes simultanées, passons à l'application de la théorie aux formes. Il paraît incontestable que leur esthétique obéit à des lois mathématiques, bien que celles-ci soient moins faciles à mettre en évidence que lorsqu'il s'agit des perceptions sonores. C'est ainsi que l'antiquité nous a légué la *section dorée* comme un type de proportion harmonieuse; d'après les expériences de Fechner, c'est elle qui serait généralement préférée comme rapport des deux côtés d'un rectangle, et c'est elle qui est adoptée, ou à peu près, pour la collection dont fait partie le présent volume[1].

Voyons comment M. Ch. Henry applique sa théorie à l'analyse des formes. Il tient compte des longueurs et des angles, comme tout à l'heure des sons et des temps. Pour la mesure des angles, il emploie un rapporteur qu'il qualifie d'*esthétique* et dans lequel les angles sont caractérisés par l'inverse de la fraction qui les mesure en prenant la circonférence entière comme unité. Tout angle qui est à la droite du dernier trait prolongé s'ajoute; tout angle qui est à gauche se retranche. Il en sera de même des droites. On retranche d'ailleurs de la somme des angles celle des droites, et la différence doit être rythmique. On trouvera dans sa brochure : *Quelques aperçus sur l'esthétique des formes*, les règles d'application pratique aux divers types de forme. Mais nous devons donner quelques explications sur l'échelle de mesure des longueurs.

1. Voir dans la sixième *Année psychologique* (1900) l'étude de M. Larguier des Bancels sur les méthodes de l'esthétique expérimentale. La section dorée partage une longueur totale (ici la somme des deux côtés du rectangle) en moyenne et extrême raison.

Il est clair que le caractère rythmique des nombres dépend de cette échelle, dont il est indispensable d'éliminer l'influence. Les longueurs étant mesurées par exemple en millimètres et les nombres obtenus n'étant pas rythmiques, il s'agit de savoir si une autre unité permettrait de les rendre tels. A cet effet, on devra préalablement tracer un abaque représentant, en ordonnées équidistantes, les premiers nombres rythmiques (une centaine serait à peu près suffisante dans la pratique) et l'on promènera deux des longueurs données, a et b, parallèlement aux ordonnées. Si l'on trouve deux de celles-ci dont a et b représentent une fraction ou un multiple identique, le rapport $m = \frac{a}{b}$ donnera l'échelle à adopter, car elle rendra les autres mesures rythmiques si elles doivent l'être.

Appliquons maintenant la méthode au rectangle de Fechner conforme à la section dorée, de côtés 34 et 21. Le premier de ces nombres est rythmique, l'autre ne l'étant pas, un changement d'échelle ne pourrait donner deux nombres rythmiques. Quoi qu'il en soit, si nous faisons l'analyse, nous obtenons :

Angles		Droites	
+	−	+	−
4		34	
	4		21
	4		34
	4		21
4	12	34	76
(−8)		(−42)	

Différence : + 34

Les angles et leur somme sont rythmiques, mais il n'en est pas de même des droites, en sorte que le rectangle ne serait pas tout à fait satisfaisant, bien que la différence finale soit rythmique, ce qui est l'essentiel.

On remarquera qu'il suffirait de remplacer 21 par 20 pour avoir un ensemble satisfaisant complètement aux règles de M. Ch. Henry : les longueurs des quatre

côtés, leur somme algébrique (— 40) et la différence finale (+ 32) sont rythmiques. Nous avons découpé des rectangles suivant les deux proportions et les avons soumis à plusieurs personnes, en leur demandant leur préférence : toutes se sont prononcées en faveur des proportions rythmiques.

L'application de la théorie aux couleurs est du plus haut intérêt, mais elle repose sur une distinction dont nous avons grand'peine à saisir la réalité, celle des couleurs-lumières et des couleurs-pigments. Il est bien évident qu'il existe entre elles certaines différences amplement expliquées par des considérations purement objectives : tel est le fait que le mélange des pigments tourne au noir, pour des raisons déjà vues, tandis que le mélange des lumières engendre une lumière qui tend vers le blanc. D'autre part, quand on opère sur des lumières, on a généralement des ondes se rapprochant beaucoup plus du monochromatisme qu'avec les pigments, mais la distinction n'a rien de nécessaire, et il ne s'agit naturellement que d'appliquer à la lumière diffusée par un pigment les lois que suit une couleur-lumière de même composition, puisqu'il semble qu'elle en est une.

Quoi qu'il en soit, M. Ch. Henry, expérimentant sur un lavis lumineux exécuté sur un fond enduit de sulfure de zinc phosphorescent [1], aurait vérifié d'une façon extrêmement nette l'applicabilité de ses nombres rythmiques aux nombres de vibrations des diverses couleurs, c'est-à-dire que les lois de l'harmonie des lumières seraient les mêmes que celles des sons. Pour les pigments, c'est-à-dire dans le cas le plus intéressant pour la pratique, M. Ch. Henry ne pose ses lois que par l'intermédiaire de la projection des diverses couleurs sur un cercle, et cela d'après des considérations dont nous n'avons pu saisir la valeur avec une suffisante précision.

1. Voir *Comptes-rendus de l'Académie des sciences*, 14 novembre 1892 et 18 mai 1896.

Comme nous l'avons déjà dit, du reste, nous ne prétendons pas à autre chose qu'à donner une idée des travaux de M. Ch. Henry et à faciliter l'intelligence de ses conceptions fondamentales. Il serait bien à désirer qu'il s'efforcât de se mettre au niveau d'un plus grand nombre de lecteurs. On a pu voir avec quelle fréquence il nous a imposé l'humiliation de ne pas le comprendre.

Dans toutes ces tentatives de réduction des lois de la sensibilité à des formules mathématiques, il y a incontestablement une grande part donnée à l'hypothèse ; mais les faits rigoureusement constatés suffisent à montrer que l'on ne poursuit pas ainsi une chimère. La découverte de formules vraiment exactes ne bouleverserait certainement pas les arts et laisserait d'autre part toute sa suprématie au génie artistique ; mais outre qu'elle serait une satisfaction pour l'intelligence, elle donnerait une base de plus en plus sérieuse à l'instruction technique dont, sauf de rares exceptions, un artiste ne saurait se passer sans de graves inconvénients.

CHAPITRE IV

LA SUGGESTION DANS L'ART

Après avoir vu, ou essayé de voir, suivant quelles lois mathématiques l'artiste modifie la nature, nous devons examiner un autre problème soulevé par l'impossibilité matérielle où il se trouve de reproduire exactement celle-ci, impossibilité bien constatée dans le chapitre II, et l'obligation où il est de nous en donner l'impression. De cette impossibilité et de cette obligation, qui paraissent contradictoires, il résulte que l'artiste doit nous faire voir ce qu'il ne nous montre pas. Or il faut reconnaître que, si cette nécessité peut sembler de prime abord quelque peu paradoxale, nous sommes admirablement préparés à nous laisser ainsi duper. En ce qui concerne le sens de la vue, par exemple, notre rétine présente, entre les éléments percepteurs, d'innombrables petites lacunes, remplies par le tissu interstitiel, et cependant l'espace visuel nous paraît continu, en dehors même de tout mouvement de l'œil ; cela va si loin que la *tache aveugle* elle-même, dont le diamètre répond à un angle de 6° et mesure 1 ^{mm} 5, échappe complètement à notre conscience et ne peut nous être révélée qu'au moyen d'ingénieux artifices [1].

C'est là un exemple bien caractéristique de notre tendance à suppléer ce qui manque à nos sensations, pour en faire des perceptions complètes.

1. Tracez un cercle de deux centimètres de diamètre et noircissez-en ou couvrez-en de couleur l'intérieur, puis placez à sept centimètres à sa gauche une petite croix. Si, fermant l'œil gauche, vous visez cette dernière de l'œil droit et faites varier la distance du papier, le cercle disparaîtra entre vingt-cinq et trente centimètres environ, tandis qu'il sera visible et plus loin et plus près.

A côté de ces cas d'illusion proprement dite, il y a ceux où nous sommes arrêtés sur la pente de l'hallucination par la connaissance que nous avons de l'absence des sensations qui surgissent en nous sous forme d'images. Si vous regardez une orange, vous éprouvez une impression visuelle de couleur, de lumière et d'ombres, à laquelle s'ajoute quelque sensation des muscles de l'œil. De là vous concluez logiquement à la texture de l'écorce et à la forme de l'hémisphère visible ; mais une foule d'images viennent s'ajouter à cette perception. Il semble en particulier qu'on a conscience et de la forme totale de l'orange et de sa consistance et de son poids. Sans doute nous savons qu'il n'en est rien, et cette connaissance exerce un pouvoir d'arrêt sur nos images, mais l'hallucination est si proche que, si l'expérience vient à contredire soudain les images évoquées, nous en recevons comme un choc : on éprouve l'effet de deux sensations contradictoires. Ainsi en sera-t-il si vous saisissez un de ces fruits en carton tels qu'on en voit dans les vitrines des sociétés pomologiques, et dont la perfection engendre une erreur brusquement démasquée quand on saisit cette vaine effigie.

Si telle est la puissance des images quand notre raison nous avertit de leur nature, on prévoit sans peine ce qu'elles peuvent produire quand elles ne sont pas contredites. « Regarder un dessin, dit M. Souriau, c'est voir des chimères dans les nuages. Devant la figure schématique la plus simple, notre imagination tend à reconstituer intégralement l'objet représenté ; et c'est grâce à cette bonne volonté du spectateur que l'artiste peut simplifier à ce point son œuvre »[1].

Il en est ainsi non seulement dans les simples dessins au trait, mais dans les œuvres les plus finies elles-mêmes : quel peintre cherchera à détailler tous les cheveux ? C'est d'ailleurs avec raison que M. Souriau fait

1. *La suggestion dans l'art*, page 95.

remarquer que cette interprétation des figures les plus simplifiées, et partant les plus conventionnelles, n'exige aucune culture : les enfants en saisissent immédiatement la signification, et c'est la forme d'art qu'ils comprennent et aiment la première.

Un exemple cité par le même écrivain fait bien ressortir combien notre imagination peut ajouter à la représentation réelle du relief. « Voici le dessin au trait d'un bras de femme : comment indiquer que ce bras n'est pas une découpure plate mais qu'il est rond, qu'il a un relief ? Si seulement il y avait un bracelet au poignet ! Je dessine ce bracelet : immédiatement, comme tout le bras s'arrondit ! C'est que la forme du bracelet, indiquée clairement par la perspective, me donne en quelque sorte la *coupe* du bras au poignet ; et la suggestion, qui s'est opérée en un point de la figure, se propage à la figure entière ». Cette observation est excellente, car il est certain qu'on croit réellement voir le relief du bras, lequel est cependant uniformément blanc.

Du reste, le classique escalier de Schrœder, que l'on peut voir de deux façons différentes, et bien d'autres figures susceptibles d'une double interprétation prouvent surabondamment que, sous l'influence d'une suggestion quelconque, volontaire ou non, nous voyons plus qu'il n'y a, nous ajoutons au dessin. Qu'on se souvienne par exemple de cette tête du Christ dont les yeux sont tour à tour ouverts et fermés [1].

Nous avons été personnellement victime d'une illusion assez curieuse. On sait qu'un peintre de talent, M. Schöneyder Möller, s'applique à reproduire les ima-

1. De curieuses expériences de Goldscheider et Müller ont montré combien, à l'état normal, l'auto-suggestion fait voir de choses qui n'existent pas (conférence de M. Bergson dans le *Bulletin de l'Institut psychologique international* de mai 1901, p. 113). On trouvera aussi, dans les divers volumes de l'*Année psychologique*, de nombreux exemples d'auto-suggestion d'autant plus accentués que le sujet est d'esprit plus développé (notamment à l'occasion des erreurs sur les poids de corps de densités différentes).

ges consécutives provoquées par la contemplation d'objets trop lumineux. Dans la toile exposée par lui au salon de la Société nationale des Beaux-Arts, en 1899, il avait représenté le soleil se couchant au milieu d'une puissante illumination jaune et son tableau était parsemé d'images négatives violacées[1]. Au bout de quelques instants de contemplation, l'illusion devenait très vive, les taches violacées ne se distinguant que dans la vision directe ; quand l'œil se promenait sur le tableau, il se trouvait successivement arrêté par les taches au fur et à mesure qu'elles se projetaient sur la *fovea*, et ainsi l'on avait l'impression d'une image consécutive se précisant seulement quand l'œil s'arrêtait, et cela exactement dans la direction de la ligne de visée. Mais voici où l'illusion véritable apparaît : certaines taches se trouvaient coupés par le cadre ; or on sait que, par leur nature même, les images cousécutives ne peuvent être ainsi arrêtées par les objets, mais se transforment seulement suivant la couleur et l'éclat des fonds sur lesquels elles se projettent. En l'espèce, le cadre était doré et tranchait peu avec l'ensemble du tableau : l'image devait donc se prolonger sur lui sans modification notable, et c'est précisément ce que je crus voir, à tel point que je supposai d'abord que le cadre était peint ; de fait, si l'illusion ne s'était pas produite, l'arrêt de l'image eût complètement faussé l'effet du tableau. Lorsqu'un doute me vint, pour élucider la question, il me fallut masquer le tableau de façon à supprimer la suggestion.

Parfois le peintre est amené à fausser une représentation pour paraître plus vrai. Pour obéir aux lois de la perspective, il devrait presque toujours donner une ellipse comme contour apparent à une sphère, et cependant il donne toujours à ce contour une forme circulaire. Cette altération paraît exigée par le fait que l'on ne voit

1. A l'Exposition universelle de 1900, la section danoise contenait un tableau de même genre du peintre Jespersen.

presque jamais un tableau exactement de son point de vue et que même on se déplace pour en regarder certains détails. Or une sphère elliptique choquerait absolument celui qui se placerait en face. Vu obliquement, le cercle paraît elliptique, et le spectateur l'accepte tel quel sans contrôler l'exactitude de son excentricité ; pourvu qu'il sache, d'après la nature de l'objet, qu'il s'agit d'une sphère, il le voit tel. Un exemple bien connu de cette altération de la perspective est donné par les *Noces de Cana* de Paul Véronèse : à chacune des extrémités de cette grande toile du Louvre est figurée une boule de marbre suivant un cercle parfait, malgré la grande obliquité du regard du spectateur placé sur une perpendiculaire au centre du tableau [1].

Cette facilité qu'ont les artistes à nous faire voir ce qui n'est pas explique la possibilité des trompe-l'œil. Pour les réaliser, on place volontiers le spectateur dans l'obscurité, de façon que l'apparition lumineuse produise sur lui une sorte de fascination et provoque un commencement d'état hypnotique ; aussi lui fait-on suivre de longs corridors sombres pour que la lumière agisse plus énergiquement. Ces procédés, parfaitement légitimes dans le cas des dioramas et panoramas, sont-ils à leur place dans l'art véritable? M. Souriau paraît l'admettre, mais nous sommes d'un avis contraire.

L'auteur de la *Suggestion dans l'art* nous semble d'abord porté à confondre le phénomène de l'attention avec le commencement de l'hypnose. Il est vrai que la première consiste dans un état de *monoïdéisme*, comme l'a bien fait ressortir M. Ribot, et que l'hypnotisme plonge le sujet qui lui est soumis dans un état de monoïdéisme à peu près absolu ; de là une ressem-

1. M. le Dr Prompt, dans un article des *Archives de physiologie* du 15 mai 1884, étudie d'une façon intéressante cet ordre de problèmes ; malheureusement, sa théorie de *l'accommodation de perspective* nous paraît plutôt une énonciation qu'une explication de ces curieuses illusions.

blance considérable entre les deux ordres de phénomènes, à tel point que l'absence d'attention est un des plus grands obstacles à la réalisation de l'état hypnotique. On comprend donc fort bien une théorie de l'hypnose rattachant celle-ci à l'attention et en faisant une exagération anomale de cette dernière ; mais nous ne saurions admettre qu'on s'appuie là-dessus pour traiter de phénomène hypnotique un phénomène d'attention quelconque.

L'attention constitue l'une des formes supérieures de la vie de l'esprit et est essentielle à toute jouissance d'art véritable, tandis que l'hypnose constitue un état anomal où la personnalité tend à s'évanouir. Aussi croyons-nous qu'on doit se défier de tous les procédés qui mettent plus ou moins en état d'hypnose le contemplateur d'une œuvre d'art, et en cela nous nous écartons de la manière de voir de M. Souriau. Parlant de l'espèce de fascination exercée par les objets brillants de petites dimensions, tels qu'une goutte de rosée éclairée par le soleil, il recommande à l'artiste de rechercher des effets de cette nature : un vitrail doit présenter un point lumineux, central au point de vue de la composition, avec des dégradations rattachant ce point à l'édifice. De même, pour le charmer pleinement, une statue doit être isolée, dans une salle spéciale, entourée d'une certaine mise en scène, de façon que tout fasse converger les yeux vers elle ; quant aux tableaux, ils devront naturellement présenter un point brillant, vers lequel l'œil revienne sans cesse ; s'il s'y arrête et si la peinture est dégradée tout autour, les détails étant de moins en moins indiqués quand on s'en éloigne, l'effet de fascination sera maximum.

Nous sommes bien loin d'admettre ces préceptes comme vérités artistiques. Et d'abord qu'est-ce, essentiellement, qu'un vitrail, sinon la fermeture décorative d'une baie destinée à laisser passer la lumière ? Lui donner ce caractère est une règle constamment suivie

dans les anciens vitraux de nos églises, et, pour trouver réalisé l'idéal de M. Souriau, il faut aller à la chapelle d'Orléans, à Dreux : là, on pourra contempler des vitraux vraiment *centrés*, selon son expression, et leur mérite même permet, croyons-nous, de placer sans hésitation ce genre à un degré peu élevé sur l'échelle des valeurs artistiques.

Est-il bien vrai, d'autre part, qu'une statue ou un tableau doive être présenté avec une mise en scène spéciale? Beaucoup parlent avec dédain de la promiscuité des expositions et même des musées, et l'on voit des peintres fuir les premières pour ne présenter leurs œuvres que dans des salons aménagés avec soin, où l'on pénètre par des corridors sombres, pour voir apparaître tout à coup, sous un éclairage savamment étudié, un tableau qu'on ne saurait exposer à des voisinages compromettants. Cette mise en scène, renouvelée des panoramas, nous inspire une invincible défiance et nous empêche de jouir vraiment de l'œuvre qui en est peut-être la victime : pour savoir si le *Christ devant Pilate* de Muncaksy doit être tenu pour un chef-d'œuvre, nous attendrons de le voir mêlé à cette foule au sein de laquelle Puvis de Chavannes n'a jamais craint de jeter ses œuvres, pour lesquelles il aurait pourtant pu redouter le voisinage d'éclatantes colorations.

Appliquées au théâtre, les tendances que nous étudions doivent aboutir à la prétention de produire l'*illusion scénique*. « Quand nous assistons à une représentation dramatique, dit M. Souriau, nous croyons entendre, non pas l'acteur qui est en scène, mais le personnage imaginaire qu'il représente. A coup sûr, au moment où l'illusion se produit dans toute sa force, quand, oubliant que je suis au théâtre, je crois assister réellement à la scène représentée, c'est le personnage qui reste, et l'acteur qui a disparu ». Si tel est le but à atteindre, on peut en déduire précisément les principes de la mise en scène wagnérienne : salle et orchestre

doivent également disparaître ; pour la première, on éteindra toutes les lumières et quant au second, qu'on ne saurait plonger dans l'obscurité et qui, malgré tous les abat-jour du monde[1], laisserait apparaître des points lumineux et des pages blanches éclairées, on le cachera aux yeux des spectateurs. En même temps, toute manifestation sera interdite au public, et d'autre part la mise en scène fera l'objet de soins minutieux.

Ce sont là les principes scrupuleusement appliqués au théâtre de Bayreuth, et un homme qui est à la fois un musicien éminent et un esprit essentiellement élevé, M. Bourgault-Ducoudray, a rendu témoignage dans la *Revue des Deux Mondes*[2], de l'effet profond que tous ces détails avaient produit sur lui. « Wagner, dit-il, a voulu que toutes les facultés du spectateur fussent tendues vers la scène ; pour atteindre ce but, il emploie un moyen radical, mais efficace : au commencement de chaque acte, on supprime la lumière, la presque obscurité se fait dans la salle, la scène seule reste éclairée ». Les avantages de cette innovation seraient considérables, tant par son action sur les spectateurs que par son influence sur les acteurs. « L'obscurité dans la salle supprime la résistance qu'opposent les impressions extérieures à l'illusion scénique... L'âme du spectateur, qui se trouve ainsi arrachée au monde réel, se précipite avec ardeur vers la fiction, se plonge avec amour dans l'irréel... La concentration de la lumière sur le point unique où le drame se déroule donne à l'illusion scénique une puissance irrésistible ». Ajoutée à la suppression des galeries élégantes et des loges, l'absence de lumière dans la salle prémunit d'ailleurs les spectateurs qui veulent écouter contre ceux qui causent trop facilement.

1. A l'Opéra-Comique on a remplacé les abat-jour par des boîtes cylindriques où sont enfermées les lampes et d'où la lumière, filtrant par une fente étroite, s'épanche presque exclusivement sur les partitions.

2. 1er janvier 1893.

Mais, en même temps qu'elle garantit le spectateur contre les distractions, l'obscurité de la salle soustrait les acteurs à l'influence du public ; ils peuvent s'oublier en oubliant celui-ci et s'absorber dans la vie du drame. « Les artistes de Bayreuth ne chantent plus au public parce qu'ils l'ignorent ; ils n'occupent jamais sur la scène une position conventionnelle, mais chantent à la place précise qu'assigne la convenance dramatique... Ils ne se soucient pas s'ils sont éloignés ou rapprochés du spectateur, s'ils se trouvent par rapport à lui de face, de profil ou de trois quarts. Ils osent lui tourner le dos si la situation l'exige. En un mot, la mise en scène nouvelle n'est plus basée sur les rapports entre les acteurs et le public, mais sur une vraisemblance rigoureuse, sur une exacte représentation de la vie ».

Nous avons doublement mauvaise grâce à discuter contre M. Bourgault-Ducoudray, car, outre que nous manquons absolument de la compétence spéciale que possède à un si haut degré l'auteur de *Thamara*, nous avons le regret de n'être jamais allé à Bayreuth. Essayons cependant d'apprécier la valeur de ses divers jugements. Mais, avant d'entrer dans les détails, nous voudrions nous rendre compte de ce que vaut la théorie fondamentale de l'illusion dramatique, expression qui revient sans cesse sous la plume de M. Bourgault.

Disons de suite que notre expérience personnelle est absolument contraire à cette théorie de l'illusion. Si nous devons oublier que nous avons un acteur devant nous, un artiste inconnu incarnera beaucoup plus facilement à nos yeux une personnalité imaginaire qu'un acteur familier, dont tous les détails de physionomie et de voix nous rappellent sans cesse qui se trouve devant nous. Or, assurément, plus nous sommes familiarisés avec la personne et le jeu d'un acteur, plus nous sympathisons facilement avec les sentiments qu'il exprime. Peut-être objectera-t-on que le sujet hypnotisé obéit d'autant plus facilement à la suggestion de

l'opérateur qu'il a été plus souvent endormi par lui ; mais ce rapprochement serait sans doute bien forcé. Pour nous, nous pouvons affirmer que nos plus vives impressions dramatiques sont dues à des artistes que nous avons pleinement conscience d'avoir devant nous.

Mais il y a plus : l'isolement du spectateur par l'obscurité de la salle et l'interdiction de toute manifestation, conditions de l'illusion scénique, nous paraissent contraires à la nature même de l'art dramatique, qui s'adresse à une foule. Ecoutons M. Souriau lui-même, qui est pourtant si partisan de l'illusion scénique : « Tous les acteurs, dit-il, savent que leurs effets portent bien plus si la salle est bien garnie que si l'auditoire est clairsemé : les émotions suggérées à de nombreux auditeurs se communiquent de l'un à l'autre par sympathie morale, reviennent à l'acteur, dont elles échauffent le jeu, et sont renvoyées encore une fois à l'auditoire, dont l'émotion est ainsi portée à son comble ». Notre auteur appuie d'ailleurs cette observation si juste d'une citation de M. Espinas, qui nous montre chaque auditeur réagissant par des applaudissements ou par un redoublement d'attention : « Il y aura dans l'attitude de chacun je ne sais quoi de tendu, de tragique ; et l'ensemble de ces attitudes soudainement manifestées produira ce qu'on appelle dans les comptes-rendus un mouvement (*sensation*). Mais ce mouvement sera ressenti par tous à la fois ; car l'auditeur n'est pas moins préoccupé de l'auditoire que de l'orateur, et son imagination est soudainement envahie par le spectacle de ces 300 personnes frappées d'émotion ». Pour viser spécialement l'art oratoire, cette citation n'est pas moins applicable à l'art dramatique.

Entre la thèse de l'illusion scénique et celle de l'action exercée par les auditeurs les uns sur les autres, il faut opter. Pour nous, nous n'hésitons pas : la seconde est seule vraie, et nous n'admettrons jamais que le roi Louis II ait réalisé l'idéal des représentations dramati-

ques en assistant, du fond d'une loge obscure, à des représentations données pour lui seul ; nos contradicteurs se récrieront peut-être que tel n'est pas leur idéal, mais, pour être logiques, ils devraient aller jusque-là. Pour nous, l'art dramatique est essentiellement social ; les spectateurs forment une collectivité et non une somme d'unités isolées. Nous ne comprenons pas que, lors de la première représentation d'une belle œuvre, le public refoule en soi toute son émotion ; la joie d'assister à son éclosion a besoin de se manifester, et l'on éprouverait un véritable malaise à se sentir entouré de personnes impassibles. Ensuite, l'émotion est moindre, les manifestations doivent se faire discrètes, mais l'unité morale doit se sentir encore.

Avant d'entrer dans les détails, il nous faut éviter un malentendu : assurément nos scènes, surtout nos scènes lyriques, sont pleines d'abus intolérables, et nous ne songeons aucunement à prendre, par exemple, la défense des courbettes et des sourires qui viennent interrompre la représentation, quand l'acteur veut remercier et prendre acte des applaudissements. Aussi approuvons-nous hautement toutes les mesures de simple police, destinées à mettre fin à ces déplorables pratiques. Cela bien entendu, reprenons les divers points si vantés par M. Bourgault-Ducoudray.

L'obscurité dans la salle et l'enfouissement de l'orchestre sont, nous l'avons vu, deux mesures corrélatives, exigées par la volonté de produire l'illusion scénique et d'hypnotiser les spectateurs (le mot est de lui). Nous avons discuté cette volonté ; mais des avantages spéciaux résulteraient, dit-on, de cette double mesure : on couperait court aux conversations, et la voix des chanteurs ne cesserait jamais d'être entendue. Sans doute, l'invisibilité de la salle diminue, pour les personnes qui ne s'intéressent pas au spectacle, la tentation de bavarder sur la toilette de Madame une telle ; mais empêchera-t-elle de causer sur les décors et les acteurs,

le plus agaçant des sujets pour le voisin qui voudrait suivre la représentation ?

« A Bayreuth, même dans ses emportements et ses colères, l'orchestre de Wagner, aux intensités énormes, aux sonorités ultra-somptueuses, ne couvre jamais la voix ». Mais tournons quelques pages, et nous voyons que « *Tannhaüser* n'a pas été écrit en vue de l'organisation spéciale du théâtre de Bayreuth. La disposition de l'orchestre enfoui sous la scène, si favorable aux puissantes sonorités de *Parsifal* et de *Tristan*, est préjudiciable à l'instrumentation de *Tannhaüser*, qui s'en trouve souvent par trop atténuée et assourdie ». Comme on ne peut prétendre ne jouer que des œuvres « aux intensités énormes », l'enfouissement est jugé : de là la demi-mesure de la fosse aux ours de notre Opéra-Comique.

Quant à l'ignorance où les acteurs sont des spectateurs, elle peut, à côté des inconvénients essentiels que nous avons signalés, présenter quelques avantages; mais nous ne saurions lui reconnaître celui de supprimer les positions conventionnelles. D'abord, nous ne croyons aucunement qu'il soit possible de faire abstraction du public dans la mise en scène et de donner une interprétation purement objective. Ce serait l'application pure et simple des doctrines d'Antoine quand il fonda le *Théâtre libre;* mais Antoine lui-même est plus souvent tourné vers la salle que vers le fond de la scène, et nous doutons fort que les acteurs de Bayreuth agissent autrement. Toute œuvre d'art doit être adaptée au point de vue du spectateur, mais le triomphe de l'artiste est de faire que celui qui le regarde ne s'aperçoive pas de ce qu'il y a là d'artificiel. Il n'est pas d'ailleurs impossible d'obtenir une représentation où les acteurs ne semblent aucunement voir le public, bien que la salle soit éclairée, et il serait aisé d'en trouver des exemples dans les représentations de pièces sérieuses à la Comédie-Française.

En résumé, M. Bourgault-Ducoudray nous paraît avoir attribué beaucoup trop de vertu aux procédés employés à Bayreuth, alors que la ferme volonté des dirigeants a dû faire presque tout, sans oublier le caractère très spécial d'un public que les circonstances préparent au recueillement. Ce n'est pas en vain qu'on a quitté toute sa vie ordinaire, qu'on s'est imposé de grosses dépenses et qu'on n'a, pour quelques jours, d'autre raison d'exister que les heures à passer dans le temple de l'art, où vous appellent des fanfares typiques, lancées aux quatre coins de l'horizon : peut-on dire qu'un public ainsi préparé soit un public normal?

Nous nous sommes laissé entraîner à discuter certains détails qui n'ont peut-être pas un rapport direct avec la question de la suggestion ; mais nous retiendrons de ce qui précède que tous les procédés inspirés par le désir de provoquer une influence hypnotique et d'aboutir à l'illusion doivent être écartés comme contraires aux formes supérieures de l'art ; il n'en est pas de même de la suggestion pure, qui est appelée à y jouer un rôle de premier ordre. Nous avons déjà vu combien elle est indispensable au peintre et au dessinateur sous sa forme la plus élémentaire ; nous allons l'étudier maintenant à titre de contagion de l'émotion.

Nous examinerons tout à l'heure ce que la physiologie peut expliquer de cette contagion ; mais envisageons-la d'abord comme une simple donnée psychologique. M. Souriau remarque très justement qu'au théâtre on obtient les effets de terreur ou de pitié en montrant l'impression produite par un spectacle terrible ou lamentable sur un des personnages du drame, bien plutôt qu'en mettant ce spectacle sous les yeux du public. Pour lui, non seulement, comme pour Lessing, l'émotion d'Hamlet agit plus sur nous que la vue du spectre de son père, mais même cette vue nuirait à notre émoi. Nous ajouterons qu'il en est ainsi, non seulement quand le spectacle est invraisemblable, mais par le seul effet

de distraction que causent les détails matériels ; c'est pour cela qu'au troisième acte de la *Fille de Roland* M. de Bornier a obtenu un si grand effet d'émotion en nous montrant Berthe et Charlemagne suivant le combat invisible de Gérald contre le Sarrazin.

Un écrivain d'esprit subtil, Mæterlinck, a pour ainsi dire porté ce genre d'effet à sa seconde puissance. Si nous sommes plus accessibles à la contagion d'un sentiment que nous pouvons directement éprouver qu'à celle d'un sentiment qui, en lui-même, nous doit être étranger, il peut y avoir intérêt à nous montrer, non pas l'émotion principale elle-même, mais son retentissement dans une âme amie. C'est ce que Mæterlinck a fait dans l'*Intérieur,* un de ses *Trois petits drames pour marionnettes*. Une jeune fille s'est noyée, et sa famille l'ignore encore : on aperçoit celle-ci, de l'extérieur, groupée autour de la lampe, dans le calme du soir. Un vieillard ami vient pour annoncer le malheur et ne se sent plus le courage de le faire, lorsqu'il les a contemplés quelque temps dans leur trompeuse tranquillité ; puis il va pour remplir sa déplorable mission, laissant ses deux petites filles dehors avec un étranger, quand va arriver le cortège apportant le corps de la morte. C'est l'étranger qui nous fait suivre les détails de l'entrée du vieillard, jusqu'à ce qu'une des jeunes filles s'écrie : « Oh ! la mère va comprendre !... » et ce cri retentit en nous avec d'autant plus de puissance que, devenus amis de cette pauvre famille, nous faisons exactement nôtres les sentiments de cette enfant. Puis l'étranger relève notre attention : « Il ne l'a pas encore dit... », et enfin le coup fatal : « Il l'a dit... il l'a dit tout-à-coup ».

Racine avait bien senti l'importance de la duplication de l'effet que produit un récit quand nous voyons son action sur un personnage du drame. Ecoutons ce que dit à ce sujet M. Le Bidois dans sa thèse de doctorat si remarquable sur *la Vie dans la tragédie de*

Racine : « De toutes ses grandes narrations, il n'en est pas une qui ne nous donne à regarder aussi bien qu'à entendre. Elles sont faites pour des spectateurs, non pour de purs auditeurs ; le véritable auditeur des récits du poète n'est pas dans la salle, il est sur la scène, exposé à nos yeux; la narration va droit à lui, elle ne nous arrive en quelque sorte que chargée du spectacle de son visage ému, de sa démarche agitée, de toute son expressive mimique. Gardons-nous de fermer les yeux : écoutons et contemplons, tout est en scène, tout fait image ; le décor est le plus beau, le plus dramatiquement optique qui se puisse voir » [1]. Rien de plus vrai que ces paroles dont M. Le Bidois donne la justification par de nombreux exemples des plus convaincants.

L'art oratoire repose en grande partie sur l'influence suggestive de la personne humaine. Ce qu'on appelle l'autorité de l'orateur est pour beaucoup due à son extérieur, la valeur des raisons qu'il invoque n'ayant souvent qu'une influence accessoire, et M. Souriau reproduit avec raison ce passage de Malebranche : « Si celui qui parle s'énonce avec facilité, s'il garde une mesure agréable dans ses périodes, s'il a l'air d'un honnête homme et d'un homme d'esprit, si c'est une personne de qualité, s'il est suivi d'un grand train ; s'il parle avec autorité et avec gravité, si les autres l'écoutent avec respect et en silence ; s'il a quelque réputation et quelque commerce avec les esprits du premier ordre ; enfin s'il est assez heureux pour plaire et être estimé, il aura raison dans tout ce qu'il avancera et il n'y aura pas jusqu'à son collet et à ses manchettes qui ne prouvent quelque chose [2] ».

Dans ce phénomène de l'autorité, il y a des éléments

1. P. 106. Poussant cette idée à l'extrême, jusqu'à lui donner une forme paradoxale, M. Le Bidois dit que, pour Racine, la décoration est avant tout l'affaire du poète, car il a soin de toujours donner aux yeux du spectateur le spectacle le plus intéressant (lire tout le chapitre IV, si curieux, consacré au *Décor*).

2. *Recherche de la vérité*, livre I, chap. XVIII.

assez complexes, au nombre desquels figure la contagion des émotions qui nous occupe particulièrement en ce moment. Nous trouvons aussi dans Malebranche la constatation de la facilité avec laquelle nous interprétons les signes des émotions sans en avoir fait d'étude spéciale et par conséquent sans avoir, à proprement parler, la connaissance de ces signes. « Les peintres qui veulent exprimer les passions, dit-il, se trouvent bien embarrassés; ils prennent souvent un air ou une grimace pour un autre. Mais lorsqu'un homme est animé de quelque passion, tous ceux qui le regardent le remarquent bien, quoiqu'ils ne remarquent peut-être point si ses lèvres se haussent ou se baissent, si son nez s'allonge ou se retire, si ses yeux s'ouvrent ou se ferment » [1].

La façon, dont s'opère ce phénomène peut, sans doute, être entrevue : « Quand je veux savoir, dit Edgar Poë, cité par M. Souriau, jusqu'à quel point quelqu'un est circonspect ou stupide, jusqu'à quel point il est bon ou méchant ou quelles sont actuellement ses pensées, je compose mon visage d'après le sien aussi exactement que possible, et j'attends alors pour savoir quelles pensées ou quels sentiments naîtront dans mon esprit ou dans mon cœur comme pour s'appareiller et correspondre avec ma physionomie [2] ». Cette imitation systématique n'est point assurément le fait de celui qui contemple une œuvre d'art, mais ici intervient un instinct d'imitation bien mis en lumière par M. Couturat, dans un article de la *Revue philosophique* [3]. « Involontairement, dit-il, souvent inconsciemment, notre attitude et notre physionomie copient l'extérieur des personnes qui nous entourent ; nous parlons tout bas avec l'orateur ou l'acteur et nous sentons dans nos membres de sourdes impulsions qui nous portent à répéter ses gestes... Nous

1. *Deuxième Entretien sur la métaphysique.*
2. La *Lettre volée.*
3. Janvier 1893. *La beauté plastique*, p. 67.

imitons aussi la conformation permanente des corps que nous voyons ». Comme d'ailleurs « toute modification physiologique éveille dans la conscience l'état psychologique dont elle est la conséquence normale et le signe naturel », la contagion des émotions se trouve expliquée.

Nous arrivons ici à une des questions de psychologie qui ont été le plus débattues depuis un certain nombre d'années. Cette question ne présente sans doute pas, au fond, autant d'importance qu'on pourrait le croire pour l'objet spécial de notre étude, mais elle en est assez voisine pour qu'il soit indispensable de s'en faire une idée nette. Autrefois, sans méconnaître absolument l'influence du corps sur l'âme, des phénomènes physiologiques sur les phénomènes psychiques, on s'attachait beaucoup plus, en matière d'émotions, à étudier leur *expression*, selon le titre même d'un ouvrage classique de Darwin, que les états corporels pouvant les engendrer. Il y a un certain nombre d'années, tout a paru renversé. A peu près simultanément et en tout cas indépendamment l'un de l'autre, William James en Amérique [1] et le docteur Lange en Europe [2] soutinrent avec éclat qu'il convient de renverser les termes. « Voici, dit le docteur Dumas dans sa préface à la traduction de l'ouvrage du docteur Lange, une mère qui pleure son fils ; l'opinion courante admet trois moments dans la production du phénomène :

« 1° Une perception ou une idée ;

« 2° Une émotion ;

« 3° L'expression de cette émotion.

« Cette succession est fausse ; il faut renverser les deux derniers termes et raisonner ainsi : 1° cette femme vient d'apprendre la mort de son fils ; 2° elle est abattue ; 3° elle est triste.

« Qu'est-ce donc que sa tristesse ? Simplement la

1. Article du *Mind* d'avril 1884.

2. *Les Emotions*, ouvrage publié en danois en 1885 et traduit en français par le docteur Dumas.

conscience plus ou moins sourde des phénomènes vasculaires qui s'accomplissent dans le corps ».

Il convient de bien remarquer cette manière de poser la question, car elle suffit à faire évanouir certaines protestations contre la nouvelle théorie : le point de départ est le même dans les deux cas ; c'est toujours la connaissance de la mort du fils, phénomène intellectuel. On voit donc que l'on ne prétend nullement réduire les phénomènes psychiques au rôle de simples épiphénomènes ; telle est du moins l'attitude des plus éminents défenseurs de la théorie.

Voyons maintenant, très rapidement, comment on prétend en établir la vérité. Il est d'expérience courante, fait remarquer Lange, qu'une émotion peut être produite par une cause non psychique et peut être domptée de même par des moyens physiques : l'action des douches froides et du bromure de potassium, s'exerçant par l'intermédiaire de leur influence sur les fonctions vaso-motrices, est connue de tous. Le langage fait ressortir, d'ailleurs, l'analogie des émotions d'origine mentale et d'origine physique : la *douleur* est morale ou physique, et le terme *frisson* désigne également l'action soudaine du froid sur la peau et les phénomènes caractéristiques de l'effroi. Enfin, les maladies du système vaso-moteur, sont accompagnées d'états émotionnels très accentués, passant de l'angoisse à la joie la plus éclatante.

Le Dr Dumas, traducteur de Lange, a consacré des études personnelles du plus vif intérêt à ce côté pathologique de la question [1]. Son effort s'est concentré sur les deux émotions contraires de la joie et de la tristesse, et ses conclusions ne font qu'élargir celles de Lange, qu'il résume d'ailleurs avec une grande précision dans les termes suivants :

« Dans la tristesse, nous avons une vaso-constriction

1. Thèse inaugurale sur *Les états intellectuels dans la mélancolie*, quatre articles dans la *Revue philosophique* de juin, juillet et août 1896 et juin 1897, et thèse de doctorat ès-lettres sur *La tristesse et la joie*.

générale des tissus périphériques et cérébraux, qui entraîne la pâleur des traits, la flaccidité et la maigreur des muscles, la lenteur et la difficulté des mouvements, etc. Ce qu'on appelle la tristesse n'est que la perception mal localisée de ces nouveaux phénomènes ; supprimez-les, rendez le sang à la peau et au cerveau, la dureté aux muscles, la légèreté aux membres, que restera-t-il de la tristesse ? Absolument rien que le souvenir de la cause qui l'a produite.

« Dans la joie de même, c'est un phénomène vasomoteur, la dilatation des artérioles périphériques et cérébrales, qui sera la cause de l'hyperactivité générale ; si l'homme joyeux se sent léger, s'il gesticule, si les enfants sautent et frappent des mains, c'est que la circulation s'opère plus facilement dans les centres nerveux et dans les muscles. Ce que nous appelons joie, c'est la conscience de tous ces phénomènes et, si nous les supprimons, nous supprimons la joie »[1].

Le Dr Dumas a montré que cette théorie est trop simpliste, et que la joie, comme la tristesse, peut être accompagnée de deux formes différentes de la circulation : ces deux émotions peuvent également correspondre à une hypotension ou à une hypertension artérielle. Nous ne saurions d'ailleurs, sans sortir du cadre de cet ouvrage, entrer dans une analyse détaillée de ses travaux[2] ; mais nous devons insister sur la question d'antériorité du phénomène physiologique par rapport au phénomène émotionnel. Dans le cas des paralytiques généraux, incapables d'associer deux idées, il apparaît comme évident

1. Lange salue en Malebranche un précurseur de génie pour avoir, dans la *Recherche de la vérité* (livre V), reconnu dans les troubles circulatoires le côté physique des émotions. Le Dr Dumas signale avec raison un passage où Malebranche donne la priorité temporelle aux phénomènes circulatoires : « J'appelle passion toutes les émotions que l'âme ressent naturellement à l'occasion des mouvements extraordinaires des esprits animaux et du sang » (livre V, chap. I). Voir, dans la traduction du livre de Lange, les pages 16 et 158.

2. Nous avons donné cette analyse dans un article de la *Revue des questions scientifiques* d'octobre 1897.

que leur joie ne peut être la cause de la paralysie vaso-motrice et de la vaso-dilatation qui en résulte, mais ne peut en être que l'effet. L'observation vérifie d'ailleurs pleinement cette conjecture si vraisemblable, car chez les malades *circulaires*, présentant des alternatives de joie et de tristesse, on peut prévoir le passage d'un état à l'autre par l'observation des phénomènes vaso-moteurs, avant que les malades aient aucun soupçon de l'approche du changement. Il est d'ailleurs d'observation courante que des faits d'ordre physique, comme la privation de nourriture ou la satisfaction de la faim, influent grandement sur notre état émotionnel.

Avant de discuter les conséquences tirées de ses observations par le Dr Dumas, nous devons dire que celles-ci ont été assez vivement critiquées par MM. Binet et Courtier dans la *troisième Année psychologique* (1897) [1]. Ils constatent que, dans toutes leurs expériences sur le plaisir, la douleur et les émotions, ils ont enregistré des phénomènes d'excitation, agissant sur le système nerveux, provoquant des vaso-constrictions et accélérant la respiration et les battements du cœur, la qualité de l'émotion apparaissant dès lors comme de minime importance.

Cette critique semble avoir amené le Dr Dumas à préciser dans sa thèse sur *La tristesse et la joie* une distinction existant déjà, mais de façon peu précise dans ses premiers

1. L'*Année* précédente contenait déjà une critique de la théorie de Lange. La septième *Année* (1901) résume un article de Sherrington paru dans les Proceedings of the Royal Society (vol. LXVI) ; Sherrington a pratiqué sur cinq jeunes chiens la section de la moelle cervicale à la partie inférieure, supprimant ainsi toute communication entre le cerveau et le système sympathique, séparant aussi les vaisseaux sanguins de leur centre bulbaire vaso-moteur et rendant la peau et les organes moteurs, depuis l'épaule, indépendants du cerveau. Or il ne constata aucune réduction des émotions à la suite de cette opération. Des sections encore plus graves ne suffirent pas à supprimer les émotions. Mais comme le remarque M. Binet, les émotions étaient constatées au moyen de leurs signes expressifs : ceux-ci n'étaient donc pas empêchés et alors que peut-on conclure ?

travaux : la distinction entre l'émotion-choc et l'émotion-sentiment, faute de laquelle les plus graves malentendus sont inévitables. « Spencer, par exemple, conçoit toutes les émotions sous la forme d'un choc, d'une décharge nerveuse, et ne paraît pas voir que la joie et la tristesse peuvent se manifester aussi bien sous la forme chronique d'une manière d'être, d'un état, que sous la forme aiguë d'un choc émotif. D'autre part, Lange n'étudie et n'analyse guère, sous le nom de joie et de tristesse, que des états permanents et néglige les réactions passagères, les chocs émotifs. Ce serait son droit s'il ne croyait pas embrasser le sujet tout entier de l'émotion et s'il n'essayait de réfuter, au nom de ses analyses, les lois formulées par Spencer pour la décharge nerveuse et le choc » (p. 6).

MM. Binet et Courtier ont bien précisé qu'ils n'étudiaient pas un état stable, mais une réaction courte à une excitation brusque ; toutefois nous nous demandons s'ils n'ont pas ensuite été portés à étendre aux émotions-sentiments les conclusions d'observations ne portant que sur des émotions-chocs.

Indépendamment d'ailleurs de cette distinction, il en est une autre d'une grande importance, celle qu'on doit faire entre les émotions normales et les émotions pathologiques, les premières apparaissant à la suite de phénomènes mentaux, tandis que les secondes sont incontestablement la suite de troubles physiologiques [1]. Or les preuves de cette origine que donne le Dr Dumas sont toutes relatives à ces dernières ; pour en étendre les conclusions aux premières, il se borne à faire observer que, pour refuser cette extension, « il faudrait accorder

1. Quand nous traitons de pathologiques les émotions qui sont la suite des états physiologiques et de normales celles que produisent des phénomènes mentaux, nous adoptons pour la commodité du langage une classification trop simpliste, car les variations normales de notre organisme provoquent des variations également normales de notre état affectif.

cette absurdité qu'un état affectif donné peut être... tantôt le résultat de certaines variations circulatoires et tantôt la cause des mêmes variations ». Dans l'article précité de la *Revue des questions scientifiques*, nous avons contesté qu'on pût ainsi qualifier d'absurde l'hypothèse de cette réversibilité, ajoutant que sa réalité ou la vanité de son apparence constitue précisément le problème à résoudre. Le Dr Dumas nous fournissait d'ailleurs lui-même un argument pour le combattre, car, dans sa thèse inaugurale sur *Les états intellectuels dans la mélancolie*, où il soutenait déjà les théories de Lange, il admet des cas de réversibilité. Distinguant deux origines de la mélancolie, l'une intellectuelle et l'autre organique, il constate dans l'une et l'autre des idées attristantes ; mais, dans le premier cas, l'idée a entraîné par association automatique des phénomènes de constriction auxquels correspond la cénesthésie mélancolique, tandis que, dans le second, la constriction est primitive et, si la mélancolie est accompagnée d'idées attristantes, ce n'est qu'en vertu d'une nécessité logique qui oblige le malade à se justifier à lui-même sa tristesse. Qui empêcherait, ajoutions-nous, de déclarer absurde ce cas de réversibilité ?

M. le Dr Dumas a bien voulu nous répondre dans sa thèse de doctorat ès-lettres. Pour lui, les deux cas de réversibilité sont bien différents. Dans celui qu'il admet, l'idée agit comme cause épuisante pour déterminer la douleur et, d'autre part, la douleur peut évoquer des idées tristes qui entretiendront l'épuisement : c'est là, dit-il, un exemple du cercle vicieux si souvent constaté dans les sciences de la vie.

Le fait est usuel sans doute, mais que prouve-t-il ? On nous montre bien qu'une représentation attristante est accompagnée de parésie cérébrale ou d'épuisement des fonctions d'association ; mais ce qu'il faudrait faire voir, pour supprimer la réversibilité analogue à celle qu'on trouve absurde, c'est que tout le mécanisme cérébral

fonctionne sous l'influence de l'excitant qui a provoqué la représentation attristante sans que cette représentation influe sur elle : alors on retomberait dans le système des représentations épiphénomènes, et il ne serait plus question de réversibilité. Hors de là on ne peut y échapper, en un point ou en un autre. M. Dumas reconnaît d'ailleurs à quel point son extension aux émotions normales des faits établis pour les émotions morbides est faite sans preuve expérimentale : au début de sa thèse de doctorat, il invoque le fait qu'il est bien difficile de distinguer les unes des autres, et nous le voyons plus tard, à propos de la différence entre l'excitation agréable et l'excitation pénible, déclarer que, faute d'observations, il est obligé de conclure du morbide au normal [1].

En résumé, la question nous paraît toujours ouverte ; mais il ne nous semble pas sans intérêt de chercher à en préciser la vraie nature et à examiner quelle influence la théorie de William James et de Lange peut avoir sur le problème de la suggestion dans l'art.

M. Ribot, dans son livre si intéressant sur la *Psychologie des sentiments*, déclare que cette théorie est « l'essai d'explication le plus vraisemblable pour ceux qui ne se représentent pas les émotions comme des entités psychologiques » ; mais il ajoute aussitôt : « Le seul point par où je diffère de ces auteurs est relatif à la position de la thèse, non à son fonds » (p. 112). Ce qu'il leur reproche, c'est de se placer, inconsciemment

1. Page 352. M. Rauh, dans son ouvrage sur la *Méthode dans la psychologie des sentiments*, se prononce, comme nous, pour la réversibilité ou réciprocité des causes et des effets et repousse la conclusion de l'état morbide à l'état normal (p. 137 à 141). Au Dr Sollier, qui fait valoir l'abolition de l'émotion par celle de la sensibilité viscérale, il demande ce qu'il tirerait du plus grand mathématicien privé de cette sensibilité et s'il serait possible de conclure que l'intelligence des mathématiques est due uniquement aux mouvements viscéraux. Enfin au Dr Berkeley, de Baltimore, il emprunte l'exemple d'une femme privée du sens de la douleur, de la pression, de l'équilibre, etc., et qui restait sensible aux émotions.

ou non, au point de vue dualiste, tout comme l'opinion courante qu'ils combattent. Pour l'éminent professeur du Collège de France, il y aurait un grand avantage à éliminer de la question toute notion de cause et d'effet, tout rapport de causalité, et à substituer à la position dualiste une conception unitaire et monistique. « La formule aristotélicienne de la matière et de la forme, dit-il, me paraîtrait mieux convenir, en entendant par matière les faits somatiques, par forme l'état psychique correspondant, les deux termes n'existant d'ailleurs que l'un par l'autre et n'étant séparables que par abstraction ». Bref, phénomène physiologique et phénomène psychique « sont un seul et même événement traduit dans deux langues » : c'est, on le voit, la doctrine du phénomène à double face, qui fut si chère à Taine. D'accord avec M. Binet [1], nous croyons que cette interprétation de la théorie de James-Lange en constitue une véritable négation : au fond, la doctrine de M. Ribot est celle de l'épiphénoménisme, car s'il paraît parfois tenir la balance égale entre les deux traductions, il en est une à laquelle il ne peut s'empêcher d'attacher plus d'importance, la traduction physique, parce que c'est elle qui ne fait jamais défaut, tandis que l'autre paraît et disparaît de façon à ne point donner un ensemble complet.

Mais il nous semble que, toute discussion sur le phénomène à double face et sur l'épiphénomène mise à part, M. Ribot commet une erreur : « les mouvements de la face et du corps, les troubles vaso-moteurs, respiratoires, sécrétoires », pour employer ses expressions mêmes, ne sauraient être considérés comme la traduction physique du même événement dont l'émotion est la traduction psychique, attendu que c'est à un phénomène cérébral qu'est lié directement le fait de conscience : c'est donc celui-ci seul qui peut constituer avec l'émo-

1. *Troisième Année psychologique*, p. 561.

tion un événement unique, et non les modifications variées qui se produisent dans l'ensemble du corps. Dès lors la question de causalité se pose aussi bien pour le moniste que pour le dualiste, puisqu'il s'agit de savoir si le phénomène cérébral précède ou suit les phénomènes dits expressifs des émotions. C'est donc avec une grande justesse que William James a posé comme caractère essentiel de sa théorie l'attribution d'une origine périphérique aux émotions, car si le phénomène extérieur au cerveau suit celui qui a son siège dans ce dernier, il en est l'expression, tandis que s'il le précède il en est la cause.

C'est à tort que l'on a mêlé des préoccupations d'ordre métaphysique à la question, du moment que, comme l'ont montré Lange et Dumas, l'hypothèse en discussion permet de conserver aux facteurs intellectuels et moraux leur rôle primordial dans la genèse de certaines émotions. Le véritable débat ne porte pas sur l'ordre de succession d'un phénomène psychique et d'un phénomène physiologique, mais sur celui de deux phénomènes physiologiques, l'un cérébral et l'autre périphérique. Quant à la question de savoir si le phénomène cérébral et le phénomène psychique se suivent dans un certain ordre, ou s'ils ne constituent qu'un événement à double face, elle est tout autre.

Si maintenant nous nous demandons quelle est la portée de la théorie de James-Lange dans le problème du rôle de la suggestion dans l'art, nous devons faire une distinction : la possibilité pour les phénomènes dits expressifs des émotions de provoquer ces émotions, au lieu d'en être la suite, a une grande portée, car il peut se faire que les excitants sensoriels occasionnent ces phénomènes par voie purement réflexe et engendrent ainsi l'émotion en dehors de tout élément intellectuel. Mais nous avons vu que cette théorie admet également l'origine intellectuelle des émotions, et dans ce cas il importe assez peu à notre étude que le phénomène intel-

lectuel engendre directement l'émotion ou ne le fasse que par l'intermédiaire de phénomènes périphériques. Eclaircissons ceci par un double exemple.

Soit une personne qui lit une histoire attendrissante : nous voyons ses muscles péri-oculaires trembloter légèrement et ses yeux s'humecter. Dirons-nous que les excitations lumineuses ont produit par simple action réflexe ces phénomènes? Evidemment non, car des excitations tout à fait analogues, ou même identiques si le lecteur ignorait la langue employée dans ce livre, ne produiraient aucunement ces manifestations. L'intelligence du texte lu est une condition nécessaire de l'émotion, qui aura par suite un caractère intellectuel bien défini ; peu importe à ce caractère que l'émotion soit la conséquence immédiate des idées et images évoquées, ou que celles-ci doivent préalablement occasionner ce qu'on appelle vulgairement les phénomènes expressifs de l'émotion.

Au contraire, si, au lieu de lire un livre, la personne émue écoute de la musique, nous ne pourrons plus rien affirmer sur le caractère de son émotion. Peut-être la mélodie entendue a-t-elle évoqué un souvenir, et ce souvenir a-t-il causé une émotion : alors l'origine de celle-ci a un caractère intellectuel indéniable ; mais peut-être aussi les nerfs de l'ouïe ont-ils exercé une action réflexe sur les nerfs moteurs et vaso-moteurs, auquel cas l'émotion serait d'origine essentiellement physiologique : rien ne permet *a priori* d'écarter cette hypothèse, car la valeur ou la signification de l'excitation musicale n'est pas purement conventionnelle comme celle des excitations visuelles dans la lecture. D'une façon générale, la première hypothèse a une valeur indéniable, et il ne s'agit aucunement de l'écarter, car elle n'est en rien exclusive de la seconde ; mais on remarquera que, si ces deux causes de l'émotion musicale sont susceptibles d'entrer en action, c'est à la seconde qu'on devra reconnaître un caractère vraiment spécifique.

Il est vrai que l'origine intellectuelle de l'émotion musicale peut reposer sur une base moins accidentelle que l'évocation d'un souvenir, ou du moins ce souvenir peut avoir un caractère assez général pour échapper à l'étroitesse d'un souvenir spécial et personnel : ce peut être le souvenir du mode d'expression acoustique des émotions. C'est à ce genre de souvenir que fait appel la théorie de l'expression musicale fondée sur l'imitation, théorie qui a été particulièrement bien développée par Herbert Spencer, dans un mémoire sur l'*Origine et la Fonction de la musique*. Ce mémoire se trouve dans un recueil d'*Essais* traduits par Burdeau sous le titre d'*Essais sur le progrès*. L'étude de Spencer mérite un examen attentif.

L'auteur établit tout d'abord, par de nombreux exemples, que tous les sentiments, sensations ou émotions agréables ou pénibles, ont ce caractère commun d'être des aiguillons (*stimuli*) du système musculaire [1], en sorte que tout sentiment se traduit à l'extérieur par une modification correspondante de certains muscles. Ces faits tiennent de près à l'origine de la musique. « Toute musique est vocale à l'origine, dit-il. Tous les sons de la voix sont produits par le jeu de certains muscles. Ces muscles, comme d'ailleurs ceux de tout le corps, sont excités et se contractent par l'effet des sentiments de plaisir et de peine. Et c'est pourquoi les sentiments se déclarent aussi bien par le son de la voix que par les mouvements du corps.... Nous avons donc là un principe qui se cache sous tous les phénomènes de la voix, qui enveloppe les phénomènes de la musique vocale et par conséquent ceux de la musique en général [2]. Comme les muscles qui mettent en jeu la poitrine, le

1. Il n'est peut-être pas superflu de se souvenir que Spencer considère toujours les émotions chocs. Du reste, une influence déprimante satisfait aussi bien à l'exposé qui suit.

2. Au sujet de l'origine vocale de toute musique, voir le bel article de Charles Lévêque sur la *Psychologie des instruments*, dans la *Revue philosophique* de 1883, 1er semestre, page 256.

larynx et les cordes vocales se contractent, ainsi que les autres, en raison de l'intensité des sentiments ; comme chaque contraction particulière de ces muscles comporte un ajustement particulier des organes de la voix ; comme chaque ajustement particulier de ces organes change la nature du son émis ; il suit que les variations de la voix sont les effets physiologiques des variations dans les sentiments ; il suit encore que chaque inflexion, chaque modulation est la conséquence naturelle de l'émotion ou de la sensation du moment, et enfin que la raison du pouvoir expressif, si varié, de la voix doit se trouver dans ce rapport général qui est entre les excitations musculaires et les excitations mentales ».

Nous ne saurions suivre le philosophe anglais dans les vérifications de cette hypothèse qu'il trouve dans les particularités essentielles de l'expression des sentiments par le son, particularités qu'il groupe sous ces titres : éclat, qualité ou timbre, hauteur, intervalle, vitesse relative des variations. Après la revue de toutes ces particularités, Herbert Spencer continue en ces termes : « Chacun de nous, depuis sa première enfance, a produit spontanément ces diverses modifications de la voix, lorsqu'il a éprouvé les sensations et émotions qui en sont le principe. Comme nous avons à la fois le sentiment intérieur de chacune de nos émotions et la perception du son qu'elle tire de nous, nous établissons une association entre tel son et l'émotion qui en est la cause. Quand c'est un autre qui fait entendre le même son, nous lui attribuons la même émotion. Par une autre conséquence du même principe, outre que nous lui attribuons cette émotion, nous la faisons naître en nous, dans une certaine mesure : car avoir conscience de l'émotion qu'un autre éprouve, c'est trouver en soi, sous la lumière de la conscience, cette émotion éveillée, ce qui est proprement l'éprouver. Ainsi ces diverses inflexions de la voix, outre qu'elles sont un langage qui

nous fait comprendre les sentiments des autres, ont aussi le pouvoir de faire naître en nous, par sympathie, des sentiments pareils. Eh bien ! n'avons-nous pas là tous les éléments d'une théorie de la musique ? Ces particularités de la voix, qui sont l'indice d'une exaltation des sentiments, *sont celles qui distinguent spécialement le chant du parlé ordinaire*. Chacune des inflexions de la voix qui nous ont paru être l'effet physiologique de la peine ou du plaisir *est simplement dans la musique vocale portée à son plus haut degré* »[1].

Cette théorie du mode d'action de la musique est incontestablement juste, mais est-elle suffisante ? Elle explique la puissance d'expression de cet art, la voix étant l'un des plus énergiques modes d'expression de nos sentiments. Mais il ne semble pas que l'indétermination de l'action musicale rentre aussi bien dans la théorie de l'imitation : lorsque nous entendons une voix traduisant spontanément l'émotion d'un homme, l'interprétation de cette voix ne laisse généralement place à aucun doute sur la nature de cette émotion ; or, d'après Spencer, la musique porte seulement à son plus haut degré chacune des inflexions de la voix, d'où il semble résulter que l'expression musicale doit s'imposer avec une netteté encore plus grande. On est d'autant mieux fondé à tirer cette conséquence des principes de Spencer que le peintre et le sculpteur arrivent à des effets de la plus parfaite détermination en reproduisant et exagérant au besoin les diverses contractions musculaires qui accompagnent une émotion déterminée.

D'autre part, on ne voit pas bien comment la théorie de l'imitation pourrait faire une large part à la musique harmonique, car elle semble devoir restreindre celle-ci

1. Voir au sujet des rapports du chant et de la parole l'article de Charles Lévêque sur la *Psychologie de la musique vocale*, dans la *Revue philosophique* de 1883 (1er semestre, page 1). On lira aussi avec le plus grand intérêt le travail de M. l'abbé Thiéry sur le *Tonal de la parole*, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, page 81.

à peu près à la seule imitation des bruits de la nature et des foules. Aussi Spencer ne parle-t-il pas de cette musique, et, dans son intéressante *Esthétique*, Eugène Véron, qui adopte l'opinion du philosophe anglais, ne nous montre-t-il pas comment la musique harmonique, dont il reconnaît l'importance, peut agir si puissamment sur nous, alors qu'elle s'éloigne beaucoup plus que la mélodie de nos cris et de nos paroles.

Mais c'est peut-être dans l'œuvre même d'Herbert Spencer que nous trouvons l'exemple le plus caractéristique de l'insuffisance de sa théorie : grâce à sa sensibilité exceptionnelle, dit-il, le musicien traduit des sentiments que les autres hommes n'éprouvent pas ou éprouvent faiblement. « Par là, continue-t-il, nous pouvons, dans une certaine mesure, comprendre comment la musique, non contente de réveiller si puissamment nos sentiments familiers, produit aussi des sentiments que nous n'avions jamais connus, c'est-à-dire réveille des sentiments qui sommeillaient en nous, dont nous ne concevions pas la possibilité et n'entendions pas le sens; ou, comme dit Richter, nous parle de choses que nous n'avons pas vues ni ne verrons jamais ». Or, nous l'avons dit, Spencer attribue le sens qu'ont pour nous les sons à ce que nous y reconnaissons ceux que nous avons émis sous l'influence de telle ou telle émotion ; il y a contradiction évidente entre cette hypothèse, posée exclusivement, et le fait que des sons peuvent éveiller en nous un sentiment qui nous était resté jusque-là inconnu.

Aussi est-ce avec beaucoup de justesse que M. Couturat, dans un article déjà cité, a dit que « l'œuvre propre de la musique est de suggérer des sentiments ». « On pourrait nous demander, poursuit-il, pourquoi nous disons que la musique *suggère*, et non pas *exprime* des sentiments. L'objection serait juste si la musique ne se composait que de cris et de gémissements fidèlement reproduits ; car ce sont là des *expres-*

sions véritables... Mais la musique n'emprunte presque aucun élément à l'expression naturelle des émotions ; les signes qu'elle emploie sont *artificiels*, ce qui ne veut pas dire *conventionnels ;* mais jamais douleur humaine ne se traduisit par une mélodie »[1].

Peut-être M. Couturat réduit-il trop la part de l'imitation dans la musique. Aussi sommes-nous loin de considérer la thèse de Spencer sur le mode d'action de la musique comme fausse ; mais son insuffisance apparaît clairement : comment la compléter ? Nous nous sommes posé cette question dans un article publié par la *Revue philosophique* du mois de mars 1884. A ce moment, ni William James, ni Lange n'avait encore publié l'exposé de sa théorie des émotions ; aussi dûmes-nous insister sur les considérations qui nous paraissaient établir la réversibilité des phénomènes psychiques et cérébraux, de l'émotion et des phénomènes périphériques correspondants. Aujourd'hui, si l'on nie bien encore cette réversibilité, c'est pour soutenir, nous l'avons vu, que ces derniers phénomènes sont toujours antécédents ; aussi n'avons-nous pas à revenir sur les considérations qui nous semblent établir que ces phénomènes peuvent venir les premiers, et nous n'avons à insister que sur le point essentiel : dans le cas de l'émotion musicale, n'est-on pas conduit à admettre l'existence des modifications périphériques d'ordre émotionnel avant celle des modifications cérébrales de même ordre ?

Remarquons d'abord que l'explication de la puissance émotionnelle de la musique qu'Herbert Spencer tire de la ressemblance du chant avec les sons émis spontanément sous l'influence des diverses émotions prend une tout autre valeur quand, au lieu de n'y voir comme lui que l'occasion d'une reconnaissance, on voit là un cas particulier d'un instinct profond, reposant sur une accommodation de notre organisme conforme à celle des

1. *Revue philosophique*, janvier 1893, p. 59.

organismes des personnes émues. En même temps, la base un peu étroite de la reconnaissance s'élargit, la musique harmonique ne présente plus aucun caractère paradoxal, et l'on conçoit comment le compositeur peut provoquer, chez celui qui écoute son œuvre, un état de sensibilité nouveau.

D'autre part, des émotions provoquées, non par une idée ni par la reconnaissance des signes manifestant les émotions d'un autre homme, mais par une modification de tout l'appareil nerveux en relation avec la sensibilité morale, devront présenter un double caractère d'indétermination et de puissance, d'indétermination car il n'y a plus ici ces phénomènes intellectuels, idées, actes de reconnaissance, qui communiquent leur précision aux émotions provoquées, mais aussi de puissance, car la sensibilité est atteinte, non plus par ricochet, mais directement. Dira-t-on que l'indétermination devrait être plus grande qu'elle ne l'est? Alors nous répondrons que la théorie de l'imitation, si bien développée par Spencer et reconnue, non point fausse, mais insuffisante, vient fournir un excellent élément de détermination. A côté d'ailleurs de cet élément de détermination objective, chacun trouve en soi une détermination subjective : comme l'a dit Claude Bernard, toutes les vibrations sensitives retentissent sur le cœur qui, après un léger arrêt, réagit et bat plus rapidement et avec plus de force, envoyant ainsi plus de sang au cerveau, qui se trouve dès lors en état d'*émotion*. Le sentiment préexistant prend plus de vivacité ; s'il est en rapport avec la détermination approximative de l'expression musicale, il se produira un effet intermédiaire entre le sentiment qui inspirait le compositeur et celui qui préexistait chez l'auditeur.

Il suit de tout cela que l'indétermination relative de l'expression musicale doit avoir une double nature : il y a d'abord l'indécision de l'émotion produite chez une personne déterminée et ensuite la diversité des émotions

éprouvées par divers individus[1]. Or il nous semble que les faits confirment bien cette conséquence de notre hypothèse ; mais il nous reste à examiner si une étude physiologique un peu détaillée la confirme aussi, ou au contraire oblige à l'abandonner.

Les nerfs optiques et les nerfs acoustiques, qui constituent les deux grandes catégories de nerfs *esthétiques*, apparaissent dès l'abord comme étant dans des conditions fort différentes pour exercer des actions réflexes sur l'ensemble de l'organisme, les premiers aboutissant dans les pédoncules cérébraux, tandis que les seconds pénètrent dans la moelle allongée. Or celle-ci réunit en son sein un grand nombre d'origines nerveuses du plus haut intérêt ; citons d'abord simplement :

la troisième paire ou nerfs moteurs oculaires ;

la quatrième et la sixième paire, qui actionnent également des muscles de l'œil ;

la cinquième paire (trijumeau), fournissant des nerfs à la peau de la face et aux muscles de la mâchoire : c'est un nerf sensitif qui nous intéresse moins ;

la septième paire ou nerf facial, qui quitte la boîte cranienne avec la huitième paire (nerf auditif) et commande tous les mouvements expressifs du visage ;

la neuvième paire (glosso-pharyngien), actionnant les muscles du pharynx ;

la dixième paire (nerf vague ou preumo-gastrique), qui fournit des filets nerveux aux poumons, au foie, à l'estomac, et est en rapport avec le cœur et avec la fonction vaso-motrice ;

la onzième paire (nerf spinal), qui agit sur la respiration et préside à la phonation ;

la douzième paire (grand hypoglosse), qui fournit des filets aux muscles de la langue.

Parlant des associations nerveuses existant à travers

1. Voir le chapitre consacré par M. Sully Prudhomme à l'expression en musique, dans son beau livre sur l'*Expression dans les Beaux-Arts* (liv. III, chap. IV).

la moelle allongée, Wundt fait ressortir qu'une même voie sensorielle peut s'unir avec plusieurs centres réflexes, en sorte qu'on aperçoit immédiatement quelle puissante action le nerf auditif peut exercer sur les diverses *expressions* émotionnelles, mouvements des muscles oculaires et de la face, mouvements respiratoires et phonétiques, circulation du sang influencée par la double voie du cœur et du système artériel.

Si d'ailleurs on jette un coup d'œil sur la section transversale de la moelle allongée que donne Wundt [1], on remarque que les filets du nerf auditif y sont à proximité immédiate de ceux du nerf vague ou pneumo-gastrique, qui agit sur le cœur et commande la fonction vaso-motrice : même à supposer que Lange et Claude Bernard aient exagéré le rôle de l'une et de l'autre dans les émotions, ce rôle est assurément considérable, et l'on peut prévoir combien les actions auditives sont en mesure de les provoquer par cette voie.

Il convient d'ajouter que les filets du nerf acoustique ne s'arrêtent pas dans la moelle allongée. Wundt admet que ce nerf possède au dessus du cervelet une voie ramifiée, cheminant dans les pédoncules cérébelleux supérieurs et allant à cette portion supérieure de l'écorce cérébrale d'où émane l'innervation motrice, qui commande les mouvements du corps ; le cervelet, déviant cette voie ramifiée sensorielle, établirait une relation se manifestant par l'adaptation involontaire de nos mouvements aux impressions auditives rythmiques [2]. Il n'est pas besoin d'insister sur l'importance de ces mouvements.

Il a suffi d'appeler l'attention sur la portée des connexions entre le nerf acoustique et le pneumo-gastrique ; mais il convient d'insister sur celle des connexions avec le nerf spinal, en tant que commandant les mouvements

1. *Eléments de psychologie physiologique*, traduction Elie Rouvier, tome I, page 132.
2. *Idem*, page 227.

du larynx. Pour s'en rendre compte, rien n'est plus utile que l'étude du livre de Stricker sur *le Langage et la musique*. Assurément, le professeur viennois ne saurait être donné comme répondant à une moyenne, étant au contraire un exemple caractéristique du type *moteur*, qui ramène toutes les représentations à des phénomènes d'innervation motrice ; mais, comme le type purement auditif n'existe pas, on peut dire que ce livre met en évidence des phénomènes très généraux, en les grossissant seulement. On sait que Stricker ne pouvait se souvenir des sons qu'au moyen des sentiments d'innervation du larynx, et il donne des citations de Stumpf, qui figure au nombre de ses contradicteurs, où l'importance de ces sentiments est formellement reconnue [1]. Chacun peut du reste faire à ce sujet des observations curieuses.

Stricker ne traite pas explicitement la question de savoir si l'audition d'un morceau de musique est accompagnée de phénomènes d'innervation du larynx ; mais il traite avec développement la question analogue concernant l'audition d'un discours (p. 72-77). A l'égard de la musique, nous sommes fort porté à croire à des phénomènes d'innervation motrice assez généraux. A la vérité, l'observation ne laisse pas d'être fort délicate, car, dès que l'attention se fixe sur la question, elle a pour effet de modifier le phénomène dans un sens ou dans l'autre. Il faut donc s'abandonner tout entier à l'audition, et il faut aussi que l'attention s'éveille tout à coup pour surprendre le phénomène en quelque sorte à la dérobée. Nous croyons avoir ainsi surpris des phénomènes d'innervation spontanés, et il semble que, même au point de vue de l'audition pure de la musique, ce soit une condition favorable si, comme l'a remarqué Stumpf, on fixe la hauteur d'un son incertain en recourant au chant intérieur.

1. Page 171 de la traduction de Schwiedland.

Au point de vue émotionnel, ces phénomènes ont une portée évidente ; mais tout ce que nous avons dit jusqu'ici ne constitue que des vraisemblances et non des vérifications proprement dites. M. Lionel Dauriac, dans un article de la *Revue philosophique* [1], où il nous a d'ailleurs reproché peut-être un peu injustement d'exclure tout élément intellectuel du problème musical [2], a bien voulu donner une adhésion sous réserve à notre théorie et a apporté comme argument l'action de la musique sur les animaux. Peut-être faudrait-il remonter jusqu'aux plantes, si l'on prenait pour bonne l'anecdote américaine rapportée par le *Ménestrel* du 25 novembre 1900, d'après laquelle une sensitive ouvre ses feuilles sous l'action de sons harmonieux, mais les referme quand arrive une dissonance. Quoi qu'il en soit, M. Dauriac a renouvelé la liste courante des animaux mélomanes en empruntant au volume de la *Bibliothèque des Merveilles,* consacré à *la Musique*, un récit exhumé de la *Décade philosophique*, où l'on voit les éléphants du Jardin des Plantes en l'an IX montrer une remarquable sensibilité à des airs très variés. Il est vrai que M. Dauriac fait la critique des observations, et cela ne nous surprend pas, car il est bien difficile d'étudier la psychologie des animaux [3].

Dans un travail étendu sur l'*Influence de la vie émotionnelle sur le cœur, la respiration et la circulation capillaire*, travail inséré dans la troisième *Année psychologique*, publiée en 1897, MM. Binet et Courtier ont consacré un paragraphe spécial à la musique et résumé de très intéressantes observations, faites sur un sujet unique. Il est malheureusement fort difficile de distin-

1. *Le Plaisir et l'émotion musicale*, n° de juillet 1896.

2. Notre article de 1884 avait pour objet spécial de chercher le mode caractéristique d'action de la musique pour provoquer les émotions, non de donner une théorie générale de la musique.

3. Les personnes curieuses de ces études pourront consulter une brochure de M. Guénon : *Influence de la musique sur les animaux et en particulier sur le cheval.*

guer l'ordre des phénomènes physiologiques et psychiques, et c'est pourtant là ce qui nous intéresse particulièrement. Quoi qu'il en soit, cet article contient des indications bonnes à recueillir.

Le premier résultat à noter peut se résumer ainsi : les sons musicaux, les accords, et, d'une manière générale, la musique en tant qu'excitation sensorielle, indépendamment de toute idée et de tout sentiment suggéré, ne trouble pas la régularité de la respiration et n'en augmente pas l'amplitude ; elle provoque seulement une accélération de la respiration, accélération d'autant plus grande que le mouvement est plus vif ; le mode majeur a un effet plus excitant que le mode mineur, et les sons discordants un effet aussi excitant que les sons concordants.

Si à une action purement sensorielle on substitue une musique expressive, l'irrégularité de la respiration apparaît très nettement, et en même temps l'accélération devient plus grande. Parfois, le phénomène se transforme et devient une véritable suggestion respiratoire, si le sujet s'abandonne profondément à ses émotions musicales. Celui qu'étudiaient MM. Binet et Courtier a été fort étonné d'apprendre que son rythme respiratoire s'était exactement conformé à celui de la chanteuse ; le fait a d'ailleurs été constaté avec la plus grande précision, car on a recueilli à la fois, sur le même cylindre, au moyen de deux pneumographes, la respiration de la chanteuse et celle du sujet, les yeux de celui-ci ayant été préalablement bandés. Il est vrai que cette suggestion respiratoire ne s'est produite d'une façon nette que lorsque le sujet connaissait le morceau par cœur et en était fortement ému ; mais n'est-ce pas précisément parce que la familiarité rend plus facile cette adaptation de l'organisme que l'émotion se développe aussi plus aisément sous son influence ?

L'action sur le cœur se manifeste par des phénomènes d'accélération tout à fait analogues à ceux que présente

la respiration; quant à la circulation capillaire, elle a donné lieu à des constatations assez curieuses. L'effet ordinaire des excitations musicales est de provoquer un rapetissement de la pulsation. Très faible sous l'influence des excitations purement sensorielles, elle s'accentue si les accords deviennent discordants; d'autre part, les mélodies tristes se font remarquer par l'absence presque complète de rapetissement, tandis que les mélodies gaies et excitantes font atteindre à celui-ci son maximum. Le rapetissement de la pulsation est d'ailleurs généralement accompagné d'une accentuation du dicrotisme.

Mais il convient d'ajouter que rapetissement de la pulsation et accentuation du dicrotisme sont plus grands au début, surtout dans le cas d'émotions profondes, et c'est alors que se produit le frisson.

M. Guibaud a étendu à un certain nombre de sujets les expériences que MM. Binet et Courtier n'avaient fait porter que sur un seul [1].

La distinction des sons consonants et des sons dissonants paraît avoir une portée générale, seules les personnes très familières avec la musique moderne échappant à l'action de certaines dissonances. Les sons graves impressionnent un plus grand nombre de sujets que les sons aigus, et, contrairement au sujet de M. Binet, la plupart sont plus influencés par les accords mineurs que par les majeurs. Pour chaque individu d'ailleurs, la respiration est constamment accélérée ou ralentie par toutes les excitations qui agissent sur lui. Toutes les fois que le pouls capillaire est assez net pour donner des résultats appréciables, il accuse un rapetissement, signe de vaso-constriction, et le phénomène est très accentué dans le cas d'émotion profonde.

Cette réaction vaso-motrice ne se manifeste d'ailleurs que trois à quatre secondes après la réaction respiratoire.

1. Les expériences de M. Guibaud sont résumées dans la cinquième *Année psychologique* (1899), page 645.

M. Guibaud a suivi d'une façon intéressante l'évolution des phénomènes réactionnels sous l'influence de morceaux de musique d'une certaine étendue. La réaction respiratoire passe par des phases diverses : régulière quand la mélodie est calme, la respiration devient irrégulière, tantôt profonde et tantôt superficielle, quand le rythme ou l'intensité se modifie, le rythme de la respiration tendant d'ailleurs à s'adapter à celui du morceau, surtout lorsque celui-ci se ralentit sensiblement. En ce qui concerne la vaso-constriction, accusée par le rapetissement du pouls capillaire, elle apparaît au début du morceau, surtout si l'attaque est brusque, puis à toutes les variations accentuées du rythme ou de l'intensité : c'est l'explication des frissons qu'éprouvent de temps à autre les personnes vivement émues par l'audition d'une œuvre musicale.

Nous avons résumé peut-être un peu longuement des observations qui, somme toute, ne sont pas démonstratives de notre théorie; mais elles nous paraissent néanmoins donner l'impression générale que les phénomènes physiologiques sont, dans une large proportion, sous l'influence directe des excitations sonores, sans préjudice des influences d'ordre psychique qui peuvent s'y ajouter dans bien des cas. Ainsi, le sujet de M. Binet se représentait souvent les scènes théâtrales répondant aux morceaux exécutés. Il serait à désirer que, en reprenant des expériences de cet ordre, on appliquât spécialement son attention sur la question de l'ordre dans lequel se produisent les phénomènes physiologiques et psychiques : des interrogatoires bien dirigés des sujets pourraient être à cet égard fort instructifs.

Nous devons maintenant signaler des expériences faites par M. le colonel de Rochas et qui ont eu un assez grand retentissement. On sait qu'il a soumis un sujet hypnotisé à l'influence de divers morceaux musicaux, et que ce sujet a très remarquablement manifesté

par une mimique expressive, allant jusqu'à la danse, l'effet produit sur lui. Notons d'abord que les représentations données dans la salle de la Bodinière ne paraissent pas avoir présenté d'intérêt sérieux, car il était impossible de savoir dans quelle mesure on n'était pas simplement en présence d'un sujet bien dressé. Nous devons dire à peu près la même chose des photogravures insérées dans le bel ouvrage consacré par le colonel de Rochas à l'exposé de ses expériences [1], car il faudrait avoir des épreuves prises lors d'une première audition, et celles du début des expériences seraient les plus intéressantes. Dans le même esprit critique, nous ferons remarquer que le sujet, Lina, est modèle de son métier, et qu'elle est habituée par conséquent à prendre des attitudes expressives ; d'autre part, sous l'influence de suggestions verbales, elle a très souvent réalisé d'une façon fort heureuse l'expression voulue. Tout cela ne prouve pas que la musique n'a pas provoqué directement les mouvements mimiques évocateurs des émotions, mais nous n'oserions donner ces expériences comme concluantes.

Quoi qu'il en soit, il nous semble qu'il reste à explorer, dans l'ordre d'idées qui a inspiré la théorie physiologique du mode d'action de la musique, un vaste champ d'expériences ; mais nous ne nous dissimulons pas qu'elles sont fort délicates à réaliser. On pourrait d'ailleurs les étendre à d'autres émotions esthétiques, car nous ne prétendons pas plus que ce mode d'action appartient exclusivement à la musique que nous ne soutenons qu'il produit pour celle-ci la totalité des phénomènes émotionnels. Nous croyons seulement qu'il y joue un rôle important et plus grand que dans les autres arts. Des expériences comparatives pourraient peut-être, par les contrastes mêmes qu'elles feraient ressortir, rendre plus faciles à interpréter des phénomènes qui, isolés, laissent place au doute.

1. *Le sentiment, la musique et le geste.*

CHAPITRE V

AFFINITÉS ET ASSOCIATIONS DES DIVERS ARTS

La théorie de M. Ch. Henry que nous avons brièvement résumée, à la fin du chapitre III, a tout au moins cet avantage de bien exprimer l'unité profonde des divers excitants esthétiques au point de vue de leurs effets sur notre sensibilité. Cette unité, qui se concilie avec une hétérogénéité pour ainsi dire absolue des sensations des divers ordres, explique les nombreuses comparaisons dont il est fait usage pour exprimer certaines affinités mystérieuses, comparaisons auxquelles on est d'autant plus enclin que le caractère principalement sensitif de ces phénomènes psychologiques s'oppose à une description intellectuelle des impressions ressenties : quand on désespère de rendre suffisamment l'effet produit par des excitants sensoriels d'un certain ordre, on le suggère en le rapprochant d'un effet analogue produit par des excitations d'un sens différent. C'est de là que sont sorties les comparaisons si fréquentes entre les sensations auditives et les sensations visuelles.

L'étude de ces comparaisons est de nature à piquer d'autant plus la curiosité qu'elle fait ressortir parfois de surprenantes oppositions entre les similitudes objectives et les similitudes subjectives ; pour résoudre ces sortes d'antinomies, il semble qu'on doit s'adresser à la physiologie, puisque c'est notre corps qui sert d'intermédiaire entre les phénomènes physiques et les phénomènes psychologiques.

M. Sully Prudhomme a dressé, dans son livre déjà

tant de fois cité par nous sur l'*Expression dans les Beaux-Arts*, un tableau systématique des affinités esthétiques entre les sensations lumineuses et les sensations acoustiques ; sans nous attacher à suivre le même ordre de discussion, nous ne pourrons que gagner à nous reporter souvent à cette étude si pénétrante [1]. Nous prendrons pour point de départ la distinction des trois éléments constitutifs de la peinture, le dessin, la couleur et la valeur.

Que la musique se développe dans le temps, tandis que le dessin coordonne dans l'espace les vibrations lumineuses c'est un fait d'observation banale ; mais on a parfois donné des raisons bien peu satisfaisantes de cette différence, aussi croyons-nous devoir nous arrêter un peu sur le problème ainsi soulevé.

Pour le résoudre, nous rappellerons les conditions de la perception de l'étendue par le toucher et par la vue, puis nous examinerons si le sens de l'ouïe peut réaliser ces conditions.

S'il est un résultat que l'on puisse, en dehors de toute théorie, considérer comme acquis grâce aux travaux de la psychologie expérimentale, c'est la nécessité du concours, pour la perception précise de l'étendue, des sensations musculaires avec les sensations tactiles ou visuelles. Wundt a pu soulever des protestations quand il a traduit la nécessité de ce concours en nommant *synthèse psychique* la liaison des deux ordres de sensations [2] ; mais cette nécessité n'en demeure pas moins indéniable. Les nativistes attribuent, il est vrai, un caractère spatial essentiel aux sensations visuelles et aux sensations cutanées ; mais ils ne peuvent contester sérieusement que, lorsqu'on les isole le plus complètement qu'il se peut, la perception de l'étendue se trouble

1. Chap. VIII, *Observations sur la critique d'art.*

2. Dans la 4e édition de sa *Psychologie physiologique*, il a substitué à cette expression celle de « fusion associative » (*associative Verschmelzung*).

et devient de plus en plus imparfaite, pour ne pas dire qu'elle tend à s'annuler.

Mais l'union de sensations visuelles ou tactiles avec des sensations musculaires ne suffit pas pour nous faire percevoir les objets étendus avec précision : il faut encore que chaque point de l'objet puisse impressionner un point déterminé de l'organe sensoriel. Réunissant les deux conditions dans un seul énoncé, nous pouvons dire que la vue et le tact ne nous donnent une perception bien nette que si les mouvements de l'organe permettent aux divers points de l'objet d'en impressionner successivement la partie la plus sensible, tout en assurant constamment la correspondance d'un point de l'objet à un point de l'organe.

Si telle est la condition nécessaire et suffisante de la perception de l'étendue, nos organes auditifs sont absolument inaptes à nous procurer cette perception. Chaque point sonore ébranle, en effet, sinon la totalité des organes auditifs, du moins certaines fibres de Corti dont la détermination ne dépend nullement de la position de ce point ; si donc les vibrations sonores n'exercent pas une action confuse à l'intérieur de nos oreilles, si elles y subissent, pour ainsi dire, un certain triage, celui-ci n'a pas pour résultat de faire converger sur un même point l'ébranlement causé par un point déterminé du corps sonore, mais de faire vibrer une même fibre sous l'influence combinée de toutes les vibrations isochrones. On se trouve ainsi en présence d'un mécanisme perfectionné et fort curieux, mais qui n'est rien moins que propre à nous permettre de percevoir l'étendue.

Est-ce à dire que le sens de l'ouïe apparaisse comme essentiellement étranger à la notion de l'espace? évidemment non. Grâce à l'existence de nos images visuelles et tactiles du monde extérieur, nous pouvons, jusqu'à un certain point, localiser nos représentations auditives. Nous n'avons pas à entreprendre ici l'étude de cette localisation, et il nous suffira de rappeler ce

qu'a dit Wundt de la distance de la source du son et de la direction de celui-ci [1], ainsi que les curieuses recherches de Münsterberg, qui nous paraît exagérer quand il parle d'espace auditif et non simplement de localisation des sources du son [2]. Mais il nous semble que celui-ci eût pu compléter utilement son étude au moyen de l'exemple de certains animaux mieux doués que nous à ce point de vue, grâce à la forme et surtout à la mobilité du pavillon de l'oreille : tels sont le lapin et le cheval. Il suffit de regarder un cheval effrayé par quelque objet insolite pour remarquer la convergence de ses deux oreilles vers cet objet et se convaincre qu'il localise avec une grande précision la position d'un objet sonore, bien qu'il ne puisse évidemment distinguer les divers points vibrants, ce qui constituerait la perception véritable d'une étendue sonore.

Il semble qu'on pourrait rapprocher ce genre de perception de celui dont jouit, en l'absence de verres convergents, un opéré de la cataracte. Il est vrai que les sensations de cet opéré, pour être peu précises, n'en revêtent pas moins le caractère de l'extension, tandis que, si précise que soit la localisation du son pour le cheval ou le lapin, elle a lieu dans l'espace visuel ou dans l'espace tactile. Cette différence capitale nous paraît tenir d'abord à ce que nous considérons un homme chez qui l'espace visuel est préexistant, puis à ce que, les corps n'étant pas habituellement animés de vibrations capables de donner des sensations sonores, ils ne peuvent être qu'accidentellement perçus au moyen de l'organe auditif : une représentation sonore de l'univers serait donc aussi incomplète qu'incohérente [3].

1. *Eléments de psychologie physiologique*, traduction Elie Rouvier, t. II, p. 67.

2. Voir dans la *Revue philosophique* l'analyse donnée par M. Bourdon (1890, 2mo sem., p. 192).

3. Ceci peut expliquer pourquoi l'évolution des êtres organisés n'a jamais, semble-t-il, doué aucun d'eux d'organes propres à la constitution d'une représentation sonore spatiale. Ajoutons que la production

Il n'est donc aucunement besoin, pour expliquer l'absence d'espace sonore, d'invoquer une qualité spatiale essentielle des sensations visuelles : l'espèce de sensation paraît indifférente à la perception spatiale ; tout est de savoir si les conditions physiques et physiologiques qui l'accompagnent répondent à la double condition que nous avons dite. A ceux qui persisteraient à croire à une qualité spatiale propre aux sensations visuelles, nous citerions l'observation faite par M. Dunan sur un aveugle très intelligent, Quélen, qui, atteint de cécité à quatre ans et arrivé à l'âge de dix-sept ans, n'avait conservé aucun souvenir visuel, mais qui, dans une chambre, pouvait distinguer le côté de la fenêtre grâce à une certaine sensation lumineuse. Ceci posé, voici l'interrogatoire que lui fit subir M. Dunan : « Vos sensations de lumière prennent-elles d'une façon quelconque la forme de l'étendue ? — Non, la forme de l'étendue leur est aussi étrangère qu'aux sensations de son ou d'odeur. — Cependant vous localisez dans l'espace la clarté que vous percevez, puisque vous savez vous tourner du côté de la fenêtre. — Sans doute je localise dans l'espace mes sensations de lumière, mais je localise également mes sensations de son. Je sais de quelle partie de l'espace vient la lumière, comme je sais d'où vient le son, sauf cette différence que la sensation du son éveille en moi à la fois une idée de direction et une idée de distance, tandis que la sensation de lumière éveille une idée de direction seulement. — Donc, quand vous dites que la lumière n'a point pour vous la forme de l'étendue, vous voulez dire que, de même que le son, elle ne vous apparaît point comme enveloppant les objets en quelque manière et que, vous représentant les corps en imagination, vous ne leur donnez absolument aucune couleur, et vous ne vous les figurez pas plus

d'images sonores réelles est difficile et comporte un double système de réflecteurs comprenant entre les deux appareils l'objet et son image.

lumineux que sonores. — C'est bien cela. — Donc, si je vous dis que pour moi les couleurs ont un contour, cela n'aura pour vous aucune espèce de sens? — Aucun sens[1] ».

Cette discussion sur les raisons de l'absence d'un espace sonore constitue peut-être une digression ; mais on a si souvent mêlé cette question à celle des affinités entre la peinture et la musique qu'il ne nous a pas paru inutile de la traiter, pour éviter les malentendus. Abordons maintenant directement la question des éléments musicaux correspondant au dessin. Le rythme et la mesure, qui divisent le temps, répondent exactement, au point de vue objectif, au dessin qui divise l'espace. M. Sully Prudhomme n'admet pas, il est vrai, cette correspondance : « Une suite de sons, dans la durée, dit-il, est comparable à une ligne dont les points seraient variables d'éclairage et de vivacité, mais cette ligne serait constamment droite, car on ne peut concevoir aucune variation d'orientation d'un son par rapport à un son précédent. Or la constance de direction exclut toute idée de dessin ».

Cette argumentation, si rigoureuse qu'elle paraisse, ne nous convainc pas. Il est certain que, dans une forme d'extériorité à une dimension comme le temps, il ne peut y avoir, au propre, des directions ; mais nous verrons comment l'expression peut être employée cependant. Du reste M. Sully Prudhomme reconnaît que le mot dessin est usité dans la critique musicale et se demande comment ce mot peut être appliqué ainsi à la musique. A cet effet il a recours aux représentations graphiques : « On peut dire d'une manière générale que toutes les variations susceptibles de mesure à quelque degré, dans une catégorie quelconque de sensations, peuvent être conçues et exprimées sous la forme d'un dessin, parce qu'on peut toujours les représenter par des longueurs

1. *Revue philosophique*, 1888, 1er sem., p. 362.

différentes de verticales partant d'une base horizontale et imaginer toutes les extrémités supérieures de ces verticales jointes par une ligne sinueuse. Le langage, poursuit-il, a fait spontanément l'application de ce procédé à la musique. On dit, en effet, des sons, suivant leurs degrés d'acuité, qu'ils sont plus ou moins hauts, plus ou moins bas... Les extrémités supérieures des verticales, qui représentent les diverses hauteurs des sons consécutifs d'une phrase musicale, sont situées diversement les unes par rapport aux autres et déterminent une ligne qui n'est pas droite et peut figurer un dessin ». M. Sully Prudhomme étend le mode de représentation aux intensités des sons et même à leurs différents timbres[1] et conclut que le mot dessin peut s'appliquer légitimement à la mélodie.

Nous arriverons également à cette conclusion; mais nous avouons trouver l'explication qui en est donnée artificielle, en même temps qu'elle ne conduit qu'à un graphique informe, n'ayant aucun rapport esthétique avec le dessin dans l'art de la peinture : si telle était l'origine du mot dessin en critique musicale, on ne saurait le proscrire trop formellement.

Mais nous croyons qu'on peut lui en reconnaître une, à la fois moins littérale et plus profonde. Si nous évoquons le souvenir d'un air musical, que se passe-t-il en nous ? dès que les sons successifs se présentent à notre mémoire, notre organe vocal tend à entrer en mouvement et à reproduire les adaptations musculaires nécessaires à l'émission des sons évoqués. Lorsque nous écoutons de la musique, le phénomène s'impose bien moins, mais tend cependant à se produire. Au contraire, pour

1. Peut-être aurait-il pu faire remarquer que les qualifications *hauts* et *bas* données aux sons en dehors de toute théorie rendent ces graphiques plus naturellement applicables aux variations d'acuité. Ce qualifications ne nous paraissent point, du reste, arbitraires, car, pour émettre un son haut, il faut exercer un effort musculaire dans les parties supérieures de l'appareil vocal, tandis qu'un son bas fait travailler les parties inférieures.

la peinture, c'est surtout pendant la contemplation que le système musculaire intervient pour faire parcourir à nos yeux les diverses parties du dessin; mais il intervient aussi dans le souvenir.

Dans ces deux séries de phénomènes musculaires se trouve l'origine d'une affinité profonde, que nous avons vu se manifester d'une manière bien remarquable dans la comparaison de la musique avec des arabesques, telle que l'établit Hanslick (voir ci-dessus p. 33). Nous ne croyons pas, somme toute, que sur cette affinité entre le dessin et la mélodie il puisse y avoir de contestation sérieuse.

La question des affinités esthétiques entre la couleur et quelque élément musical paraît beaucoup plus sujette à discussion. Objectivement on est porté à rapprocher la couleur de la hauteur des sons, puisqu'elle est due au plus ou moins grand nombre de vibrations ou ondulations dans l'unité de temps [1]. Tel est bien le rapprochement que semble annoncer Eugène Véron dans son *Esthétique*, lorsqu'il dit : « C'est par l'analogie des vibrations sonores et des vibrations lumineuses que nous expliquons la ressemblance des sensations résultant des sons et des couleurs. » Mais on est fort surpris lorsque, continuant, on lit, une page plus loin : « Si l'on emploie des instruments qui ne donnent qu'un son fondamental, on ne produit que de la musique terne, de la musique grise ; elle se colore, au contraire, avec des cordes dont rien ne gêne la vibration et qui, par conséquent, émettent un son fondamental accompagné d'un grand nom-

1. Nous n'ignorons pas le mouvement scientifique d'où est sorti le *Nouveau positivisme* de M. Le Roy et qui nie qu'on puisse rien connaître de la nature objective des phénomènes physiques ; mais nous ne croyons pas que ce soit ici le lieu d'une discussion à ce sujet. D'autre part, nous rappellerons que, si c'est à Euler qu'on attribue communément l'honneur d'avoir le premier formulé la théorie des couleurs devenue classique depuis les travaux de Fresnel, nous avons montré que cet honneur doit appartenir en réalité à Malebranche (*Revue philosophique*, 1884, 2e sem. p. 293).

bre de sons harmoniques » (p. 111 et 112). Il résulte de ce dernier passage que ce serait le *timbre* du son qui répondrait à la couleur. Il est vrai que, plus loin, Véron compare la couleur à un autre élément musical, mais cet élément n'est pas encore la hauteur du son. « On a souvent, dit-il, comparé au dessin la mélodie qui dispose les sons et à la couleur l'harmonie qui les combine. Il y a là, en effet, une analogie frappante » [1] (p. 388). Nous retrouvons exactement les mêmes rapprochements dans l'ouvrage de M. Gauckler sur *le Beau et son histoire* : « Ce qui nous frappe d'abord dans le son, c'est le timbre, ce que les Allemands ont appelé sa couleur... L'harmonie enveloppe la mélodie du charme magique de la vie, comme la couleur prête au dessin l'animation et les apparences de la réalité » (p. 160 et 176).

De son côté, Taine, bien que très sobre de comparaisons entre les sons et les couleurs, est tombé dans une contradiction analogue à celle d'Eugène Véron. Il commence par poser la correspondance de la hauteur du son et de la couleur de la lumière : « Les tons ont leurs dissonances et leurs consonances, dit-il ; ils s'appellent ou s'excluent : l'orangé, le violet, le rouge, le vert et tous les autres, simples ou mélangés, forment ainsi, par leur proximité, comme les notes musicales par leur succession, une harmonie pleine et forte, ou âpre et rude, ou douce et molle [2] ». Mais, ce principe posé, Taine le développe par des exemples, et le lecteur surpris s'aperçoit qu'il rapproche des notes de la gamme, non les différentes couleurs, mais les nuances variées d'une même couleur.

1. Objectivement, il y a cette différence entre le timbre et l'harmonie que le premier est un cas particulier de la seconde : c'est une harmonie où les nombres de vibrations des ondes superposées sont des multiples du nombre correspondant au son fondamental. Il en résulte que les ondulations composantes se combinent en une ondulation ne différant que par la forme de l'ondulation fondamentale, sa longueur restant sans changement.

2. *Philosophie de l'Art*, t. II, p. 390 et 391.

Nous pourrions multiplier les exemples de telles contradictions, qui ont cet intérêt de faire ressortir la nécessité d'un examen très attentif.

Le fait des Allemands désignant le timbre des sons comme étant leur couleur est extrêmement significatif, car il y a là sans doute une appellation instinctive plutôt qu'une conception de théoriciens ; mais c'est à ceux-ci qu'il appartient de chercher l'explication. Voici en quels termes le fait M. Sully Prudhomme :

« Il existe dans les divers sons que rend un même corps vibrant une qualité essentielle et la plus constante de toutes, celle qui persiste sous toutes les variations de hauteur et d'intensité que peut subir sa sonorité : c'est le timbre. Aussi est-ce par son timbre que chaque instrument de musique est surtout spécifié. Tandis qu'il y a des notes communes à tous les instruments, chacun d'eux a son timbre qui lui est exclusivement propre.

« De même il existe dans les diverses sensations visuelles une qualité qui est propre à chacune et persiste quand varient la quantité de la lumière reçue par le corps et la vivacité de sa coloration : c'est ce qu'on appelle précisément sa couleur, qualité qui spécifie sa relation essentielle et la plus constante avec le nerf optique. Ainsi un corps rouge, par exemple, reste coloré du même rouge, bien qu'il soit plus ou moins éclairé et que ce rouge soit plus ou moins vif, comme lorsqu'un aquarelliste délaie dans plus ou moins d'eau la couleur donnée par un même pain de vermillon. Cette couleur spécifique est pour l'œil la qualité qui correspond au timbre pour l'oreille ».

Sans insister sur ce qu'il y a de hasardé à dire qu'une couleur ne change pas avec le degré d'éclairement et celui de dilution[1], nous objecterons que si l'on reconnaît une corde de violon à son timbre, quelque note qu'elle rende, une étoffe de soie se reconnaît aussi quelle que

1. Se reporter pages 59, 102 et 110.

soit sa couleur : il y a donc en elle, au point de vue visuel, quelque chose de bien plus essentiel que cette dernière. Si de cet exemple simple nous nous élevons à un exemple appartenant plus complètement à l'art, nous rapprocherons un morceau de musique exécuté sur divers instruments d'un tableau exécuté en fresque, ou peint à la cire ou à l' huile. Dans ce nouvel ordre de comparaisons, la couleur ne répondrait plus au timbre, mais plutôt à la hauteur du son.

Et qu'on ne croie pas que les artistes soient contraires à un tel rapprochement, car Eugène Fromentin a dit à propos de l'*Assomption* de Rubens qui est au musée de Bruxelles : « La palette de Rubens y retentit déjà dans les quelques notes dominantes, le rouge, le jaune, le noir et le gris ». Il est vrai qu'il a dit aussi d'un portrait de Rembrandt : « Du noir, du gris, du blanc, rien de plus, rien de moins, et la tonalité est sans pareille ». Acceptons les deux citations et concluons que rien jusqu'ici ne nous force à rapprocher la couleur du timbre plutôt que de la hauteur du son.

Nous hésitions beaucoup et nous nous demandions si tous ces rapprochements ne sont pas pure vanité, lorsque, il y a déjà longtemps, l'exposition d'un tableau de Paul Baudry, dans la galerie Georges Petit, nous fournit l'occasion de fixer nos idées. Il s'agit de ce tableau de chevalet consacré à Psyché et à l'Amour, qu'une gravure de Waltner a depuis popularisé. L'œuvre est exquise et exprime adorablement un sentiment d'ivresse calme et profonde où tout l'être s'harmonise en un sentiment unique. Comment cet effet est-il obtenu ? Non seulement Baudry a évité les tons sombres ou trop éclatants, éléments qui répondent à l'intensité des sons, mais il a proscrit les colorations saturées, ne mêlant que peu de couleur à son blanc et à ses gris, et, pour mieux accentuer cette atténuation de la couleur, il a fait disparaître celle-ci des voiles dont il a enveloppé Psyché. Or, si nous nous demandons comment un musicien eût

traité un tel sujet, nous ne pouvons douter qu'il eût eu recours à des instruments tels que la flûte et peut-être la harpe. Or la flûte émet des sons à peu près simples, presque sans harmoniques, et la harpe, aux sons plus timbrés, a de moindres harmoniques que les instruments à archet ; de plus, ses harmoniques, surtout les plus élevées, s'éteignent vite par suite de la faible densité de ses cordes à boyau [1].

Ainsi des colorations faibles, étendues pour ainsi dire dans beaucoup de lumière blanche, produisent un effet psychologique analogue à celui de sons peu timbrés ; il y a donc correspondance esthétique entre l'absence de coloration et l'absence de timbre : c'est la confirmation de la comparaison du timbre et de la couleur *en ce qu'elle a de négatif.*

En ce quelle a de positif, elle paraît encore fondée comme signifiant réciproquement que la présence de l'une répond à la présence de l'autre. Mais il faudrait plus : à un timbre déterminé, répond-il une couleur déterminée ? La question est fort délicate ; toutefois, on ne saurait méconnaître des phénomènes assez curieux. Que de fois n'a-t-on pas cité, pour montrer l'impossibilité de donner l'idée d'une sensation à qui ne jouit pas du sens capable de la faire éprouver, l'exemple de l'aveugle à qui l'on décrivait la couleur rouge et qui déclara qu'elle de-

1. Voir Helmholz, *Théorie physiologique de la musique*, pp. 97-113. Nous appelons tout particulièrement l'attention sur les passages suivants : « Les sons simples sont en général doux, ne présentent ni mordant ni dureté... Les sons simples, compris dans le registre du soprano, sont clairs ; les plus élevés même sont très doux... ; les sons de flûte seuls ont quelque chose d'analogue parce qu'ils ont des harmoniques peu nombreux et faiblement perceptibles ». Selon Berlioz, la flûte n'a pas d'expression spéciale bien tranchée, mais la douceur y domine. Quant à la harpe, ses « cordes de la dernière octave supérieure ont un son délicat, cristallin, d'une fraîcheur voluptueuse, qui les rend propres à l'expression des idées gracieuses, féeriques et à murmurer les plus doux secrets des riantes mélodies » *Grand traité d'instrumentation*, p. 81). Notons que l'emploi des divers instruments permet, d'après ce même traité, de colorer la mélodie, l'harmonie et le rythme (p. 2).

vait ressembler au son de la trompette ? Or cet exemple, s'il est authentique, prouve que l'état psychologique provoqué par la couleur rouge ressemble à celui qu'excite le son de la trompette, puisque la description de la couleur ne peut être que celle de l'état psychologique qu'elle provoque. Il paraît, d'autre part, impossible de méconnaître la valeur de certaines comparaisons qu'ont hasardées des critiques éminents. Citons seulement ce passage de Théophile Sylvestre relatif à Delacroix : « Il poursuit entre le bleu et le vert l'immensité du ciel et de la mer, fait retentir le rouge comme le son des trompettes guerrières et tire du violet de sombres gémissements. C'est ainsi qu'il retrouve dans les couleurs les chants de Mozart, de Beethoven et de Weber [1] ».

Nous sommes donc très porté à reconnaître dans le timbre le correspondant musical de la couleur; mais cela est bien loin de nous empêcher de comprendre comment on a pu rapprocher l'harmonie de celle-ci. Il y avait sans doute une facilité trop grande, après avoir comparé la mélodie au dessin, à compléter la comparaison par le rapprochement de l'harmonie et de la couleur ; mais il y a plus qu'un balancement symétrique. Réduite, en effet, à la mélodie, la musique ne pourrait offrir que des oppositions de timbres restreintes, puisque les timbres divers ne pourraient que s'y succéder. Grâce à la superposition des sons, c'est-à-dire à l'harmonie, on peut faire entendre à la fois une foule de timbres et, par suite, multiplier les effets de coloris musical. Dans ce sens, mais dans ce sens seulement, on peut, croyons-nous, rapprocher esthétiquement l'harmonie et la couleur.

Nous ne sommes pas assez sûr de nos conclusions pour nous dispenser de signaler certaines théories différentes et, en particulier, celle du Dr Nicati qui nous paraît pré-

1. *Les artistes français*, p. 15. Nous ne pouvons nous dispenser de mentionner l'étude détaillée que M. Combarieu fait de l'analogie entre le timbre et la couleur dans son livre sur *les Rapports de la musique et de la poésie* (p. 76-85).

senter le plus vif intérêt. Il part de cette conception que la *hauteur* de la couleur est assimilable à celle du son, puis il entre dans des développements bien ingénieux au sujet des résultats d'harmonie et de timbre produits par la superposition de plusieurs sons. Son idée fondamentale consiste à assimiler l'accord parfait de quatre notes au blanc de couleur. Pour donner une idée de l'ingéniosité des rapprochements, nous reproduirons le passage suivant de sa *Psychologie naturelle* :

« Se pouvant combiner de toutes manières, les accords ou teintes de l'oueur [1] donnent naissance à des groupements de toutes sortes qui sont, ou bien des blancs lorsque le résultat final de leur mise en relation est le rapport d'équilibre de l'accord parfait, ou bien une teinte résultante quelconque, en cas contraire. Il est toujours possible de compléter l'accord ainsi obtenu jusqu'à rétablir le blanc par l'adjonction d'un accord nouveau convenablement calculé. Cet accord capable de compléter une combinaison quelconque pour en faire un total d'accord parfait en est le complémentaire. Il existe donc des *accords complémentaires* de l'oueur ayant exactement la même signification qu'en couleur les teintes complémentaires.

« En tout mélange de plusieurs notes qui n'aboutit pas au blanc, il se produit une neutralisation partielle entre les notes capables de fournir l'accord parfait, et le produit de cette neutralisation est une certaine quantité de blanc surajoutée à l'harmonie restante. La quantité plus ou moins grande de ce blanc partiel fait des degrés de *saturation* rappelant de tous points les saturations de la couleur. Le degré de suprême saturation est donné quand toutes les voix chantent à l'unisson » (p. 379).

Si nous considérons maintenant une composition orchestrale, nous constaterons qu'elle présente un caractère harmonique général de timbre, qui est la marque

1. Le Dr Nicati, très friand de néologismes, emploie ce mot comme synonyme de sensation auditive.

distinctive du compositeur comme la palette personnifie harmoniquement le peintre.

« La palette du peintre peut être déterminée par la qualité choisie pour le blanc et le noir. De même, le timbre harmonique de toute composition orchestrale semble déterminé par ce qu'on peut appeler *le blanc et le noir du timbre orchestral.*

« De composition éminemment variable suivant la tonique choisie, suivant les instruments qui entrent dans l'orchestre et suivant le degré relatif de leur utilisation, le blanc de timbre varie enfin pour chaque maître avec les instruments qu'il adopte ou qu'il rejette, et suivant l'importance relative qu'il donne à chacun d'eux.

« Le blanc d'orchestre sera obtenu toutes les fois que les accords en présence s'équilibrent dans une impression finale d'accord parfait...

« Tout comme le blanc de palette ne peut jamais être définitivement et absolument neutre, et qu'il a une complémentaire, qu'on nomme la *sensation noire*, de hauteur déterminée, tantôt rouge, ou jaune, ou bleue, suivant que le blanc manifeste une pointe de vert, de bleu ou de jaune, ainsi le noir orchestral est toujours un timbre sonnant. *Le noir orchestral est le timbre complémentaire du blanc orchestral.* Il peuple les silences de l'orchestre comme les complémentaires de la teinte blanche remplissent spontanément les taches obscures du champ visuel » (pp. 380-382).

Ces quelques citations permettent d'apprécier combien les idées du Dr Nicati mériteraient d'être approfondies. Au fond nous serions fort heureux quelles fussent justes, car nous ne devons pas nous dissimuler que le refus de rapprocher les couleurs des hauteurs des sons, sans équivaloir à un rejet de la théorie si séduisante de l'abbé de Lescluze sur le coloris, constitue comme un préjugé contre elle.

En outre nous avons toujours quelque peine à ne pas croire à une correspondance entre les similitudes objec-

tives et les similitudes subjectives. Toutefois nous devons faire remarquer à ce sujet que le Dr Charpentier a formulé une théorie physiologique de la perception des couleurs qui établirait une correspondance étroite entre le timbre et la couleur. Essayons d'en donner brièvement une idée suffisante.

Le Dr Charpentier distingue trois fonctions de la rétine, la sensibilité lumineuse, la sensibilité chromatique et la sensibilité visuelle. La simple sensation de lumière exige un minimum d'éclairement; pour que s'opère la distinction de la couleur, un éclairement notablement plus fort est nécessaire. Le rapport entre ces deux éclairements varie et avec la réfrangibilité de la couleur et avec l'état d'adaptation de l'œil, surtout dans les parties périphériques de la rétine, dont la sensibilité à la perception blanche croît considérablement avec cette adaptation [1].

D'autre part, si l'on regarde de petits trous percés dans un écran noir, leur distinction exige plus de lumière que la simple sensation lumineuse, le rapport variant de 2 ou 3 jusqu'à 18 ou 20, selon l'état d'adaptation de l'œil. Mais, fait très curieux, le rapport entre les éclairements exigés par la vision nette et par la perception de la couleur des points ne varie qu'entre 1,80 et 1,93, suivant la couleur spectrale employée.

Le Dr Parinaud a conclu de ces faits que les éléments de la vision nette sont les mêmes que ceux de la perception des couleurs [2] ; mais le Dr Charpentier soulève quelques objections. Il fait remarquer que la distribution de la sensibilité visuelle sur la rétine n'est pas la même que celle de la perception des couleurs, celle-ci décroissant régulièrement du centre à la périphérie, tandis que la sensibilité visuelle décroît beaucoup plus

1. Nous avons déjà reproduit (p. 58) le tableau donnant, d'après le Dr Charpentier, les rapports entre les intensités nécessaires pour provoquer, l'œil étant adapté à l'obscurité, la sensation incolore et la sensation de couleur bien définie.

2. Voir son livre *La Vision, Etude physiologique.*

vite. D'autre part, dans la fovea, petite fosse existant au milieu de la tache jaune et servant à la vision centrale, la perception des couleurs est à peu près nulle, tandis que la sensibilité visuelle y est à son maximum. Si l'on remarque que la sensibilité lumineuse y est aussi faible que la sensibilité chromatique, on arrive à cette conclusion que la sensibilité chromatique n'existe que là où s'exercent en même temps et la sensibilité lumineuse et la sensibilité visuelle, et qu'en outre elle subit sur l'étendue de la rétine des variations correspondant assez bien à la moyenne de celles de ces deux fonctions.

On est ainsi amené à admettre que la sensation de couleur est due au concours des éléments photesthésiques et des éléments visuels, et cette conclusion sert de point de départ à la théorie du Dr Charpentier.

Si l'on cherche quelle peut être la nature des deux actions fondamentales, on est amené à considérer celle qui s'exerce la première, l'action photesthésique, comme étant chimique et s'exerçant sur l'érythropsine ou pourpre rétinien[1]. La seconde action, ou action visuelle, est approximativement proportionnelle à l'énergie absolue de la lumière, énergie qui a été déterminée par Langley dans les différentes régions du spectre ; de cette proportionnalité on peut conclure que, dans la fonction visuelle, la lumière agit par elle-même, étant sans doute absorbée intégralement par une substance qui pourrait être le pigment de la membrane de Jacob, pigment qui entoure les cônes et les bâtonnets et les sépare les uns des autres. Cette absorption de la lumière échaufferait le pigment et par suite les éléments visuels, en même temps qu'il peut se produire des courants thermo-électriques.

Quoi qu'il en soit, des vibrations d'une nature indéterminée doivent se produire dans les éléments nerveux, et ces vibrations doivent être semblables comme forme

1. On sait que le développement du pourpre dans l'obscurité augmente beaucoup la sensibilité achromatique.

et comme longueur d'onde, quels que soient les rayons excitateurs, puisque c'est le pigment qui produit directement l'excitation : les éléments visuels ne sauraient donc, par eux-mêmes, provoquer la sensation de couleur.

Il est aisé de produire isolément la sensation photesthésique, au moyen d'un rayon spectral quelconque trop faible pour agir sur l'élément visuel, et l'on voit qu'on obtient ainsi une sensation blanc bleuâtre qui est la même pour toutes les couleurs. La sensation visuelle peut être isolée à son tour, en fatiguant l'œil par une lumière blanche assez intense pour abaisser la sensibilité de l'élément photesthésique au-dessous de celle de l'élément visuel : alors le rouge lui-même ne paraît pas coloré. C'est pour la même raison qu'à de très hautes intensités toutes les couleurs donnent la sensation du blanc. Ainsi se trouvent vérifiées les conjectures précédentes.

Cela posé, l'action calorifique et l'action chimique de la lumière donnent toutes deux naissance à des ondulations dans les éléments nerveux, et il est probable que leurs longueurs d'onde diffèrent; mais on doit admettre que ces longueurs sont dans un rapport simple, puisqu'il doit en résulter une vibration complexe identique à elle-même, pour produire une sensation colorée déterminée.

Ceci admis, si l'on se rappelle que l'amplitude relative des deux ordres de vibrations varie entre les diverses couleurs et que, pour une amplitude donnée de l'ondulation visuelle, l'amplitude de l'ondulation photochimique augmente rapidement du rouge au violet, on reconnaîtra que la forme de l'ondulation doit varier de même avec le rapport de ces deux amplitudes, c'est-à-dire avec la couleur.

D'autre part, M. Charpentier a démontré l'existence d'un *temps perdu* dans l'action de la lumière sur l'appareil de la sensibilité lumineuse, temps perdu qui aug-

mente du rouge au violet, tandis que le temps perdu relatif à la sensibilité visuelle ne varie pas avec la couleur. De ce double fait résulte une double cause de variation dans la forme de l'ondulation résultante, puisque le début de l'ondulation d'origine photochimique coïncide avec des phases différentes de l'ondulation d'origine pigmentaire.

S'appuyant sur cette double différence de phase et d'amplitude relative, et faisant d'ailleurs des hypothèses arbitraires sur les longueurs relatives des deux ondes, ainsi que sur les deux éléments variant avec les couleurs, le Dr Charpentier arrive à construire des courbes qui expliquent parfaitement les lois du mélange des couleurs, notamment des couleurs complémentaires [1].

Cet exposé est un peu long, mais il nous a paru intéressant, pour ceux de nos lecteurs qui ignorent les travaux du Dr Charpentier, de voir comment on peut être amené à attribuer aux couleurs une cause physiologique en rapport avec leur assimilation esthétique aux timbres musicaux. Nous ajouterons que M. Maurice Griveau a développé de la façon la plus intéressante cette assimilation, en l'appuyant constamment sur les conceptions théoriques du professeur de l'Université de Nancy [2]. La discussion de ses développements, toujours ingénieux, nous entraînerait trop loin.

« La couleur, dit Topffer, a, dans les objets, une valeur indépendante de sa teinte comme couleur ; c'est cette valeur qui, bien reproduite dans le lavis à l'encre de Chine, fait dire aux peintres : il y a là de la couleur » [3]. En d'autres termes, l'œil établit entre deux tons de colorations quelconques une comparaison portant sur leur intensité lumineuse relative. Cette comparaison

1. Dans la *Revue générale des sciences* du 15 juillet 189 M. Charpentier mentionne de nombreuses études sur les vibratioı rétiniennes, confirmatives de ses hypothèses antérieures.

2. *La Sphère de beauté*, pp. 200-242.

3. *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, liv. III chap. XVII.

ne peut être faite d'une manière rigoureuse, mais elle est incontestable comme le montrent bien les reproductions de tableaux par la gravure. Toutefois nous étudierons d'abord la question de la couleur dans le cas d'une seule coloration, parce qu'on peut alors raisonner avec plus de précision.

Au premier abord, cette question paraît se réduire à celle de l'intensité lumineuse ; mais, après avoir discuté celle-ci, nous verrons que la valeur a une tout autre portée.

L'intensité du son et l'intensité lumineuse ont un rapport évident, et l'on ne saurait contredire absolument M. Sully Prudhomme lorsqu'il dit que « la distribution des lumières et des ombres correspond à celle des différentes intensités du son », mais nous verrons que la portée de la valeur est bien plus grande. Examinons-en de près la notion.

L'emploi ordinaire du mot « valeur » fait ressortir une contradiction étrange, semble-t-il, entre celle-ci et l'intensité lumineuse : plus un ton est sombre, c'est-à-dire moins il contient de lumière, et plus il est dit avoir de valeur. Cette contradiction entre le mot et la chose s'explique aisément : la lumière est donnée par le soleil ou plus généralement par une source quelconque extérieure aux objets perçus, et le rôle de ceux-ci est de l'éteindre plus ou moins : plus ils l'éteindront et plus ils nous apparaîtront comme actifs. Cette considération générale est confirmée par l'étude d'un dessin. Celui-ci est généralement exécuté sur un fond clair, au moyen d'un crayon foncé, en sorte que la matière déposée par l'artiste sur ce fond éteint la lumière que réfléchissait la surface du papier ; mais il en serait tout autrement si le dessin était exécuté en clair sur fond noir, car alors l'action de l'artiste se manifesterait par la réflexion et non par l'extinction de la lumière. On serait enfin dans un cas mixte si le dessin était fait au crayon blanc et au crayon noir sur papier teinté : il y aurait

alors deux valeurs opposées. En peinture, la question est moins nette, puisqu'un tableau ne présente pas un fond uniforme et que la peinture en couvre toute la surface : il peut y avoir alors doute sur l'ordre d'estimation des valeurs. En général, cependant, les tons sombres sont dits avoir une plus grande valeur que les tons clairs, et Eugène Fromentin, parlant d'un tableau de Frans Hals, dont *le fond est noir*, note que, *par conséquent, les valeurs sont renversées.*

Rien de semblable ne se présente en musique, attendu que l'exécutant produit lui-même le son : l'intensité de celui-ci est donc proportionnelle à son activité. Il se produit toutefois des effets de silence, lorsqu'un son intense s'éteint brusquement sans qu'un autre lui succède : le silence prend alors quelque chose de positif, parce qu'il faut une plus grande dépense de force pour arrêter brusquement un mouvement que pour le continuer ; bien que cette remarque puisse s'étendre à tous les cas de diminution brusque des sons, il nous paraît subsister une différence considérable entre la peinture et la musique à cet égard.

Cet examen comparatif des deux ordres de valeurs est fait au strict point de vue physique de l'intensité lumineuse ou acoustique. Mais l'intensité lumineuse revêt un caractère psychologique très important, grâce au rôle de la lumière dans la vie et à son influence sur les états émotionnels : une lumière peu intense s'allie à des sentiments tristes plutôt que gais, et l'on qualifie volontiers de *grave* un tableau où l'ombre domine. Ecoutons Fromentin parlant de la merveilleuse *Vue d'une rivière* de Ruysdaël qui se trouvait alors au musée van der Hoop à Amsterdam et a été transportée depuis au Rijks-Museum : « Pour ainsi dire, pas de lumière nulle part dans cette tonalité puissante, composée de bruns foncé et de couleurs ardoisées sombres. Grand tableau carr *grave* (il ne faut pas craindre d'abuser du mot avec Ruysdaël), d'une extrême sonorité dans le registre le

plus bas ». Cette dernière remarque, qui établit une comparaison avec les faits d'ordre acoustique, nous amène naturellement à remarquer que le même mot « grave » est d'un emploi très fréquent en musique : si les sons, en effet, sont dits hauts et bas, ils sont dits également aigus et graves : cette dernière qualification est d'origine psychologique, les sentiments graves faisant descendre la voix dans le registre inférieur. Voilà donc un même mot employé à propos de peinture et de musique, sans qu'il appartienne en propre au langage d'aucun de ces arts, mais parce qu'il répond à un état psychique exprimé ou provoqué par chacun d'eux. On ne saurait dès lors méconnaître une étroite affinité esthétique entre les éléments acoustiques et optiques correspondants, entre les sons bas et les valeurs sombres. Nous sommes donc amenés à rapprocher l'échelle des valeurs de la série des sons quant à leur hauteur.

Topffer, dans un passage curieux de ses *Réflexions et menus propos,* était arrivé à la même conclusion : « Une cause de variation, dit-il, d'où ressort ce qu'il y a d'arbitraire et de conventionnel dans l'imitation de la couleur, c'est que la vérité de cette imitation résulte plus encore de la parfaite valeur relative des teintes que de leur fidélité matérielle et absolue ; en telle sorte que deux baudets peints dans une gamme différente, tout en nous présentant des teintes différentes, nous paraîtront également vrais. Si mon coloris est clair plutôt que sombre, fin plutôt que fort, de mon ton le plus clair à mon ton le plus sombre, je parcourrai, dans mon imitation, un nombre de tons intermédiaires tout aussi grand, tout aussi riche que celui qui, partant d'un ton clair moins élevé, descend aussi plus bas dans l'échelle des tons sombres et chargés... Dans l'ensemble, la valeur relative des tons fait illusion sur leur différence...

« J'ai parlé de gamme. Les peintres s'entendent avec ce mot aussi bien que les musiciens, et à juste titre, car l'analogie est frappante ici entre l'échelle des tons

et l'échelle des sons qui constitue la gamme en musique. Aussi je ne saurais faire mieux comprendre ce que je viens de dire sur deux copies différentes, et cependant égales en ressemblance et en mérite, que par l'exemple d'un chant musical qui, exécuté plus haut ou plus bas dans la gamme, constitue le même chant, quoique chaque son dont il se compose ne soit semblable dans les deux cas que par l'identité de relation avec les sons auxquels on l'associe, et non par le son qui lui correspond dans une autre octave [1] ».

Dans son livre sur la *Musique des couleurs*, M. Favre a tiré parti de cette affinité entre les valeurs et les hauteurs des sons, mais d'une façon quelque peu incohérente, selon nous. Voulant en effet faire une gamme de la série des couleurs spectrales et remarquant que cette gamme ne sort pas d'une octave, il a prétendu superposer une série de gammes ascendantes en reprenant la même série de couleurs, mais en leur donnant plus de clarté dans la gamme supérieure et en les faisant plus sombres dans la gamme inférieure (p. 36). Nous ne saurions accepter cette confusion de deux ordres de caractères hétérogènes dans la construction des gammes ; mais on retrouve ici encore le sentiment de l'affinité signalée.

M. Sully Prudhomme a formulé une comparaison cohérente et qui, à bien des égards, concorde avec celle que nous soutenons. « Un son dont le timbre et l'intensité restent constants, dit-il, est susceptible d'une variation de hauteur. De même, une couleur déterminée, sous un éclairage constant, est susceptible d'une variation de vivacité ; on conçoit, en effet, une gradation continue depuis le rose le plus tendre qui confine au blanc, jusqu'au maximum de concentration pour le vermillon tiré d'un même pain d'aquarelle, mais de moins en moins étendu d'eau.

1. Liv. III, chap. XVI.

« La vivacité ainsi définie correspond donc pour la couleur à l'acuité pour le son. Seulement, tandis que l'acuité n'est pas continue et que les notes sont séparées par des intervalles, la vivacité peut croître continûment, de sorte qu'il y a, pour une même couleur, une infinité de notes différentes aussi voisines qu'on veut les unes des autres. La gamme continue est la même pour toutes les couleurs, comme la gamme discontinue est la même pour tous les timbres ».

M. Sully Prudhomme est un observateur trop pénétrant pour que ses assertions ne soient pas toujours vraies, du moins à un certain point de vue. Or il est un cas où la vivacité, telle qu'il la définit, se confond avec la valeur. Dans un lavis monochrome ou un camaïeu, les divers points du papier réfléchissent un mélange de lumière blanche et de celle qui caractérise la couleur employée : aux points où la couleur est la moins vive, le papier réfléchit le maximum de lumière ; là où elle est très concentrée ou très vive, la quantité de lumière est moindre, puisque les radiations complémentaires sont presque entièrement absorbées ; donc la valeur et la vivacité sont proportionnelles. On remarquera seulement que le mot « vivacité » paraît dès lors d'un emploi un peu étrange, puisque plus la couleur est vive et plus le ton est sombre ; nous emploierons donc de préférence le mot de « saturation ».

Dans le cas spécial que nous venons d'indiquer, la vivacité ou la saturation se confond avec la valeur, et par suite sa comparaison avec la hauteur du son paraît très exacte. Mais prenons d'autres exemples pour contrôler la théorie. Un lavis à l'encre de Chine ne réfléchit que de la lumière blanche : donc on devrait l'assimiler à un rythme marqué sur une note unique, ou même sur un bruit sans hauteur assignable ; peut-on admettre une telle conséquence ? Mélangeons maintenant de l'encre de Chine en proportion variable avec une couleur à l'aquarelle : les parties les plus sombres,

grâce au noir de fumée, seront de même hauteur que les parties les plus claires où la lumière aura même composition : y a-t-il quelque rapport entre le rôle prépondérant de la hauteur en musique et le rôle en peinture de cette saturation qui ici ne détermine pas la valeur du ton. La théorie de M. Sully Prudhomme ne séduit au premier abord que parce que, dans le cas le plus simple, elle rapproche la hauteur acoustique de la valeur optique.

Nous ajouterons que le besoin ne se fait pas sentir de chercher un correspondant musical à la vivacité ou saturation, car ce correspondant est déjà tout trouvé : nous avons vu que la couleur est comparable au timbre, lequel dépend des harmoniques qui s'ajoutent au son fondamental et de leurs intensités. Or, si, sans changer ces harmoniques ni leurs valeurs relatives, on modifie leur intensité par rapport à celle du son fondamental, on aura un son de timbre semblable, mais ce son sera plus ou moins timbré que le premier.

La question fondamentale du correspondant optique de la hauteur des sons étant supposée résolue, examinons, en nous aidant du travail de M. Sully Prudhomme, quelques questions accessoires, qui se posent aussi bien avec la théorie de la valeur de la lumière qu'avec celle de la vivacité des couleurs. M. Sully Prudhomme pose, nous l'avons vu, une différence essentielle entre la vivacité (nous dirions la valeur) et l'acuité, en l'appuyant sur ce que la vivacité varie continûment, tandis que l'acuité serait discontinue, les notes étant séparées par des intervalles. Cette distinction, très réelle, n'a rien d'absolu cependant, car la série des sons est aussi continue que celle des vivacités ou celle des valeurs. Si la gamme est formée de notes isolées, ce n'est que par suite d'un choix, variable d'ailleurs selon les divers systèmes musicaux. Cette remarque ne permet pas d'admettre avec M. Sully Prudhomme que, si généralement deux sons simultanés de hauteurs différentes

ne fusionnent pas en une sensation unique, comme cela a lieu dans les phénomènes optiques, cela tient à la discontinuité des sons, attendu que rien ne s'opposerait à ce que cette fusion produisît un son unique, intermédiaire entre deux notes consécutives de la gamme [1]. Si les sons ne se combinent pas, c'est bien plutôt parce que les fibres de Corti analysent les vibrations complexes.

De même, la constitution de l'oreille explique que les relations entre les valeurs ne soient pas astreintes à des lois strictes comme la hauteur des sons, car elle a pour résultat, dans le cas du rapprochement ou de la superposition de deux sons, la production de sensations très différentes quand l'un des deux sons varie fort peu, tandis que les valeurs, en peinture, sont sensiblement équivalentes aux valeurs voisines. On remarquera que la musique offre un autre exemple de relations à peu près mathématiques : le rythme divise en effet le temps dans des rapports assez rigoureux, ce qui s'explique par l'aptitude de nos organes à produire des mouvements cadencés. Au contraire, nous n'apprécions qu'avec une grossière approximation les rapports entre les intensités sonores, aussi bien qu'entre les intensités lumineuses. De là vient que les compositeurs se contentent d'indications assez vagues sur ces intensités, tandis qu'ils déterminent exactement la hauteur et la durée des sons. Il résulte de ces faits une différence capitale entre les rapports de valeurs et les intervalles musicaux, malgré l'affinité que nous avons cru reconnaître entre elles et les sons de différentes hauteurs.

Poursuivant l'étude des rapports entre la gamme et les phénomènes visuels, M. Sully Prudhomme condamne l'expression *gamme des rouges,* par exemple ; « mais, poursuit-il, de même que tous les timbres des instruments à archet ont quelque chose de commun qui

1. C'est précisément ce qui se produit pour les couleurs si la théorie des gammes picturales de M. l'abbé de Lescluze est fondée.

les classe dans une même famille, tous les rouges (le brun rouge, les laques, le vermillon) ont quelque chose de commun ». Indépendamment de la question de discontinuité des sons des gammes musicales, on peut objecter à l'emploi des expressions « gamme des rouges », « gamme des verts »... ce fait qu'on ne dit pas la gamme du piano ni la gamme du violon. Toutefois nous admettrions assez volontiers les expressions critiquées, attendu que, malgré l'unité incontestable de l'échelle des valeurs sous la diversité des couleurs, la difficulté de l'établir d'une façon rigoureuse avec des couleurs variables conduit à dresser autant d'échelles ou de gammes qu'il y a de couleurs, c'est-à-dire un nombre indéfini. C'est ce que faisait Chevreul qui, dans son *Contraste simultané des couleurs*, après avoir dit que le mélange de blanc abaisse le ton et que celui de noir le rehausse, ajoute que le mot « gamme » désigne l'ensemble des tons d'une même couleur. On remarquera du reste que les expressions employées par Chevreul sont peu d'accord entre elles ; du moment que l'on parle de gammes, les mots « haut » et « bas » doivent avoir une acception analogue à celle qu'ils ont en musique, et alors le mélange du noir, qui rend le ton grave, l'abaisse au lieu de le rehausser, et celui du blanc l'élève au lieu de l'abaisser. Ce dernier mot se rattacherait aisément à la théorie de la vivacité de M. Sully Prudhomme, mais il n'en serait pas de même de ce qui a trait au mélange du noir, lequel ne peut que diminuer la saturation de la couleur. Cet exemple montre combien, en dehors de la théorie des valeurs, il est difficile d'établir un système cohérent.

Ce n'est pas à dire que celui de M. Sully Prudhomme ne se prête pas à un énoncé d'ensemble d'une admirable simplicité, tandis que nos conclusions doivent une regrettable complexité à la répétition de mêmes éléments de l'un des arts, appelés à correspondre successivement à plusieurs éléments de l'autre art. Voici d'une

part, en effet, la forme simple que revêtent les conclusions de notre grand poète : « Le choix et l'importance relative des tonalités correspondent au choix et à l'importance des timbres ; la distribution des lumières et des ombres correspond à celle des différentes intensités du son, et enfin la vivacité relative des tons à la hauteur relative des notes ». Et voici, d'autre part, comment nous pourrions nous résumer. La mesure et le rythme répondent exactement au dessin, au point de vue objectif ; mais on obtient une affinité esthétique bien supérieure si on leur ajoute la hauteur du son. A un degré moindre, le timbre répond à la couleur. Quant à l'intensité lumineuse, non seulement il y a correspondance entre elle et l'intensité sonore, correspondance souvent renversée d'ailleurs, mais encore les valeurs sombres donnent à un tableau un caractère *grave*, de même que les notes basses ou *graves* le donnent à une composition musicale.

A priori, nous sommes peu surpris qu'une correspondance terme à terme, pour ainsi dire, ne réussisse pas, étant donné qu'il y a accord sur la correspondance des timbres et des couleurs, c'est-à-dire de deux éléments n'ayant pas d'affinité physique. Du moment que les correspondances objectives sont ainsi abandonnées, l'hypothèse d'un parallélisme régulier est fort invraisemblable, puisqu'on ne doit pas supposer *a priori* la similitude des effets de causes absolument dissemblables.

Les rapprochements que nous avons faits nous paraissent assez d'accord avec les comparaisons les plus usitées par les écrivains d'art ; mais il y a lieu de remarquer que ces comparaisons se font le plus souvent dans un sens déterminé, la notion regardée comme la plus claire servant à préciser la plus obscure.

Ainsi l'on compare la mélodie au dessin et non le dessin à la mélodie, parce que celle-ci, combinaison du rythme et de la hauteur des sons, présente plus de complexité que le dessin. Les couleurs, si bien qualifiées de

mensonges des choses par M. Sully Prudhomme[1], n'ont qu'une fausse clarté sans doute comme notion ; mais elle nous semblent une immédiate propriété des corps et paraissent bien moins mystérieuses que les timbres des sons, qu'on se plaira dès lors à leur assimiler. Quant à la hauteur et à la gravité des sons, nous avons dit qu'ils s'estiment bien mieux que la valeur des tons ; aussi est-ce cette dernière qu'on rapprochera du terme correspondant.

Enfin nous conclurons, comme conséquence de la complexité des correspondances esthétiques entre la peinture et la musique, que le critique d'art ne saurait se fier à des tableaux dressés à l'avance pour y puiser ses comparaisons : il faut que, artiste lui-même, il sache apprécier, en chaque cas particulier, le correspondant véritable du terme à éclaircir. Comme toujours, la science doit borner son ambition à rendre compte des phénomènes esthétiques, sans prétendre se substituer aux facultés qui évoquent en nous l'idée et le sentiment du beau.

Quoi qu'il en soit des détails précédents, nous croyons qu'on ne saurait se dispenser de reconnaître à la fois et les affinités expressives des divers arts et leur prédestination, pour ainsi dire, à exprimer chacun plus particulièrement tel ou tel côté de l'âme humaine. De cette unité fondamentale, jointe à une profonde diversité est née la tendance des arts à s'associer entre eux, pour se compléter l'un par l'autre. La peinture et surtout la sculpture ont bien souvent été les collaboratrices de l'architecture ; la musique et la poésie ont longtemps été inséparables.

De telles alliances ne vont pas sans de pénibles sacrifices ; aussi est-il inévitable que chaque art arrive à s'isoler pour développer librement ses virtualités pro-

1. *Les Vaines tendresses*. Le Rire.

pres. Il est incontestable que la peinture a enfanté des reliefs et des coloris inconnus de la fresque, que la sculpture a exprimé la vie comme elle ne l'eût jamais fait si toutes les statues avaient dû s'harmoniser avec des lignes architecturales, et qu'enfin la musique pure engendre des combinaisons sonores qui plongent un Hanslick dans un ravissement intellectuel que la musique poétique ne saurait prétendre engendrer.

Aussi nous paraît-il quelque peu puéril de jeter l'anathème contre ce développement isolé de chaque art, puisqu'il est la condition nécessaire de son complet épanouissement. Mais nous ne condamnerons pas moins ces dilettantes incapables de goûter les nobles compositions de Puvis de Chavannes, ou qui n'ont pas assez de mépris pour les œuvres hybrides du théâtre lyrique. Rien ne leur est plus facile que de faire une critique fondée d'alliances qui, nous l'avons dit, exigent de cruels sacrifices ; mais il resterait à prouver que ces sacrifices n'ont pas leur contre-partie et ne sont pas nécessaires à l'enfantement des œuvres les plus hautes, synthétisant le mieux qu'il se peut les qualités essentielles de l'œuvre d'art.

Sans prétendre aucunement projeter un grand jour sur un sujet de discussions qui resteront toujours ouvertes, nous allons étudier sommairement la question de l'alliance de la musique et de la poésie.

Et d'abord il convient de remarquer qu'il s'agit essentiellement ici de la parole et non spécialement des vers, qui soulèvent des difficultés spéciales. A ce sujet, on dit souvent que, depuis leur divorce, la musique et la poésie ont évolué, au moins en France, dans des directions trop divergentes pour pouvoir être unies sans de trop graves mutilations, et l'on en donne comme preuve que le vers français repose essentiellement sur l'équivalence de toutes les syllabes, ce qui est en contradiction flagrante avec les exigences musicales. Si cette équivalence, conforme aux apparences, était

réelle, il faudrait bien reconnaître absolument que le rythme musical est indépendant du rythme poétique, selon une expression de M. Combarieu, et alors on devrait condamner sans restriction l'union de deux éléments inconciliables. Mais nous croyons qu'il y a beaucoup d'exagération dans la thèse de cette indépendance. L'étude des faits prouve que fort souvent le musicien se conforme au rythme poétique et que, lorsqu'il ne le fait pas, ce n'est généralement pas par nécessité, mais par un défaut de concert entre lui et le poète.

Voulant faire une sorte d'expérience fortuite, nous avons pris la mélodie composée par Gounod sur le *Soir*, la Méditation de Lamartine. Eh bien ! la prosodie n'en est pas impeccable, loin de là ; mais il nous paraît évident que le rythme musical y a la plus grande tendance à se mouler sur celui du poète, et nous croyons bien qu'il y eût eu tout avantage à ne point s'écarter de celui-ci.

M. Combarieu, dans son livre si intéressant sur *Les rapports de la Musique et de la Poésie*, combat, par de nombreux exemples, la thèse de la conformité des deux rythmes ; mais, en choisissant comme il le fait, des vers isolés, on n'arrive qu'à montrer des discordances de fait, nullement à prouver l'incompatibilité prétendue. Il y a plus, dans certains cas les désaccords prétendus nous paraissent imaginaires. Si, par exemple, le livret de *Faust* porte :

Que la fleur sur sa bouche
Sache au moins déposer
Un doux baiser

et si Gounod attribue deux mesures aux quatre syllabes du dernier vers comme aux six de chacun des deux premiers, nous nous refusons absolument à y voir une contradiction avec le rythme poétique, le troisième vers présentant deux accents comme les premiers et devant certainement être *dit* plus lentement.

De sa première remarque, si contestable, M. Com-

barieu conclut que le rythme du vers ne détermine en rien le genre de *mesure* musicale, et il le prouve par des exemples : des alexandrins notamment s'adaptent indifféremment à des mesures à $\frac{4}{4}$, à $\frac{3}{4}$, à $\frac{6}{4}$ et à $\frac{9}{3}$. Ce serait peut-être le cas de se rappeler la faible importance de la mesure et de se demander si un même rythme ne peut pas se couler dans des mesures différentes. D'après la théorie de M. l'abbé Theys, étudiée au chapitre III, il semble naturel d'adopter les mesures à $\frac{6}{4}$ ou à $\frac{3}{4}$, ces mesures donnant, par groupes de deux ou de quatre, les 24 brèves composant un alexandrin ; au contraire, la mesure à $\frac{4}{4}$ donnerait 16 ou 32 divisions élémentaires. Mais on élude la difficulté en enfermant le vers dans trois mesures partagées en deux parties égales. Les compositeurs usent d'ailleurs largement de la faculté de diversifier le rythme en faisant varier, dans les différents vers le nombre des repos rythmiques. Ainsi dans l'exemple de mesure à $\frac{4}{4}$ donné par M. Combarieu, Massenet a écrit sur les vers suivants :

> Le doux printemps a bu dans le creux de sa main
> Le premier pleur qu'au bois laissa tomber l'aurore.

Or, pour le premier vers, il n'a marqué que deux repos, l'un à l'hémistiche et l'autre à la fin : d'où deux mesures, valant seize brèves. Pour le second vers, il a adopté une division dissymétrique, construisant le premier hémistiche comme l'était le vers précédent, mais marquant un repos sur la dernière syllabe de *tomber* : on a donc 8 + 12 ou vingt brèves.

Il pourrait y avoir lieu d'assouplir dans ce sens la théorie de M. Theys ; mais, quand bien même la musique devrait comporter une plus grande liberté que la poésie pure, on conçoit qu'elle ne devrait en jouir que dans des limites respectant les exigences rythmiques essentielles de celle-ci.

Que dire alors de cette thèse de M. Combarieu que le musicien est libre de faire porter les temps forts sur des syllabes faibles, même sur des e muets ? souvent la distinction des syllabes faibles et des syllabes fortes est peu marquée, et par suite une licence peut n'avoir pas grand inconvénient. Mais comment peut-on, sur l'autorité de Grétry et de Meyerbeer, qui sans doute auraient refusé de transformer leurs licences en dogmes, admettre un e muet sur un temps fort? n'y a-t-il pas là une contradiction véritable, un chanteur ne pouvant émettre un son fort sur une syllabe muette ?

M. Combarieu continue à collectionner des contradictions entre les vers et la musique ; pour nous, il n'y aurait qu'une conséquence à en tirer : si leur superposition entraîne logiquement de telles contradictions, il faut la supprimer. Mais il n'en est rien, croyons-nous ; seulement nous ne voyons plus de raison d'être pour la rime, la musique marquant surabondamment le rythme. Aussi, quand il s'agit d'une traduction et par suite de paroles destinées à une musique préexistante, sommes-nous complètement de l'avis de Ernst qui l'a proscrite dans ses traductions des opéras de Wagner et en a développé les raisons spécialement dans la préface mise en tête du livret de la *Walküre*. On sait du reste que, sans parler de Gounod écrivant un délicieux opéra-comique sur la prose du *Médecin malgré lui*, celle de Zola a soutenu plus d'une fois l'inspiration musicale de Bruneau. Il y aurait là une étude bien intéressante à faire.

Quoi qu'il en soit, nous l'avons déjà dit en parlant de l'union de la musique et de la poésie, nous entendons laisser de côté la question spéciale de l'emploi des vers, pour considérer l'union de la parole en général avec la musique.

M. Combarieu, que nous nous plaisons à citer tout en le contredisant souvent, fait très bien ressortir que la dissemblance naturelle des deux arts, qui d'ailleurs

ont une base commune, est la raison principale de leur union. De l'œuvre poétique, qui donne une traduction précise et logique de la pensée, il ne restera que les idées et une partie du rythme, dont les effets de détail, les curiosités de facture se perdent dans le rythme définitif comme des gouttes d'eau éparses dans un large courant. Quant au musicien, il donne une seconde formule de la pensée exprimée par le poète, formule plus vague, mais qui, éclairée et soutenue par la formule verbale, dégage les vers de toutes les conventions du langage et leur donne l'universelle intelligibilité. Pourquoi faut-il que M. Combarieu vienne tout obscurcir en confondant ce qu'il désigne si bien comme une seconde formule de la même pensée avec ce qu'il appelle la *pensée musicale*[1] ? « Cette pensée d'un ordre spécial, dit-il, ne gêne en rien la pensée verbale, puisqu'elle a un sens à part, étranger à celui des mots et inaccessible aux interprétations de la langue usuelle ». Comment une telle pensée pourrait-elle être une seconde formule d'une pensée exprimée dans cette langue ? Cette incohérence est le résultat de l'incorrection par laquelle on donne le nom de *pensée* à ce qui n'a aucun rapport avec la signification propre de ce mot ; les sons ajoutent à la double formule de la pensée ce que nous avons appelé le *beau musical* proprement dit, mais ne pas distinguer ce beau musical de la pensée, n'est-ce pas tout confondre ?

A cette fonction essentielle de donner une nouvelle formule de la pensée, la musique ajoute, dit M. Combarieu, la mission de centupler la valeur naturelle d'expression et d'imitation du langage. Puis il développe cette double pensée par une analyse détaillée du chant du *Faust* de Berlioz, seul dans les champs au lever du soleil :

Le vieil hiver a fait place au printemps...

analyse dont nous ne saurions trop recommander l'étude.

1. Voir ci-dessus page 35.

Quant aux roulades de Rossini dans *Sémiramis*, qu'il reproduit ensuite, elles font encore mieux ressortir, par la bouffonne opposition du texte et de la musique, la pure beauté des premières pages de la *Damnation* : ceci soit dit d'ailleurs sans généralisation exagérée contre l'auteur du *Barbier*.

Au sujet de la forme que doit revêtir la composition musicale associée à un poème, nous constaterons une double application d'un même principe : l'*air*, ensemble fermé où se développent régulièrement les formes musicales, est peu propre à l'expression de la passion et se moule difficilement sur le texte poétique. Aussi, comme le fait remarquer M. Lionel Dauriac, l'opéra-comique français est une comédie où l'on chante pendant que l'action s'arrête, ce qui permet d'ailleurs au musicien de suivre son idée musicale, de broder sur sa trame mélodique sans avoir à craindre que les exigences du drame ne viennent la rompre [1].

Il en va de même dans le drame lyrique, où c'est au récitatif, mélodie où se distinguent mal les groupes rythmiques, qu'il appartiendra de suivre tout le développement de la passion, sauf à céder de temps en temps la place à la forme carrée de l'air, dans les endroits épisodiques qui permettent à l'esprit de se reposer : ainsi fait Berlioz, dit M. Combarieu, dans la chanson du rat et de la puce ; ainsi fait Wagner dans l'appel caressant que les Filles-Fleurs adressent à Parsifal.

L'opéra-comique, tel que le définit M. Dauriac, apparaît comme une œuvre hybride, où sont juxtaposés une comédie et des airs ayant bien quelque rapport, mais pouvant subsister à peu près isolément. On a, d'une part, une œuvre poétique, avec son beau propre, et, de l'autre, une composition d'ordre à peu près exclusivement musical.

Dans le drame lyrique, on voit bien le danger d'une

1. *La Psychologie dans l'Opéra français*, p. 17.

scission plus ou moins semblable, car la prédominance absolue du récitatif, en dehors des airs, tendrait à dissoudre l'œuvre musicale, et c'est précisément pour conjurer ce danger que le rôle de l'orchestre a été augmenté en même temps que celui du récitatif. Tandis que la partie vocale parle le pur langage de la passion, d'où sont bannis les retours d'une même formule, l'orchestre fait entendre de grandes idées mélodiques et se plaît à ces retours de formules. Il peut d'ailleurs avoir une signification subjective, une signification descriptive et une signification symbolique. Dans le premier cas, ou bien il ne fait que doubler l'expression du sentiment, et il court alors grand risque, ajouterons-nous, d'être un simple accompagnateur, une « monstrueuse guitare » comme le disait Wagner dans sa *Lettre sur la musique*, ou bien il exprime ce qui se passe dans l'âme des personnages. Dans les *Maîtres Chanteurs*, il y a une scène qui dans cet ordre d'idées nous paraît une merveille. Au premier tableau du 3e acte, Eva est chez Hans Sachs, lorsque Walther paraît vêtu du costume de chevalier ; Sachs enlève alors le soulier qu'Eva prétendait lui blesser le pied et chante malicieusement, cependant que l'orchestre se charge de chanter à la place des deux jeunes gens en extase l'un devant l'autre. D'autres fois, la contradiction éclate entre le chant d'un personnage, obligé de dissimuler ses véritables sentiments, et l'orchestre chargé de les exprimer, ou, ce qui est d'une vérité plus subtile, le chant et l'orchestre, comme nous le montre Musset, expriment la contradiction même des sentiments du chanteur :

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que don Juan déguisé chante sous un balcon ?
— Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
Il sautille ! — On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement

Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême. —
C'est que tout en est vrai, — c'est qu'on trompe et qu'on aime.

Ce sont là rôles forcément un peu exceptionnels, et l'on fatiguerait vite à user trop souvent ainsi de l'orchestre; mais il peut se faire descriptif et donner un cadre au drame ou enfin symboliser d'une manière plus ou moins conventionnelle les idées exprimées par le chant.

On a beaucoup discuté sur la question de prééminence entre le poète et le musicien. Mozart déclarait que « la poésie doit être la fille obéissante de la musique », tandis que Wagner, à la suite de Gluck, affirme que la musique, étant « femme », est astreinte au devoir de soumission et de fidélité. Pour M. Combarieu, il veut bien que le poète soit le maître du musicien, mais en lui faisant les plus grands sacrifices, renonçant à être trop habile versificateur, savant ou philosophe ; il va même jusqu'à lui défendre d'être artiste, ce qu'on ne doit entendre que dans le sens restreint de l'interdiction des vers finement ciselés ; ce qu'il faut au compositeur, « c'est un choix judicieux de faits, de passions, de caractères et de situations, de scènes variées et bien liées, en un mot, une *composition* bien faite ». Somme toute, la musique serait l'art dominant, et cependant c'est la poésie qui formule l'idée ou la passion à exprimer et commande par là tout le système d'expression vocal et instrumental.

Ce genre de discussion peut paraître puéril ; il a pourtant sa raison d'être, car une œuvre d'art ne doit pas rester en suspens entre deux pôles, et si elle résulte de l'association de deux formes différentes, il faut que l'une domine [1]. C'est ce qui se produisait dans le vieux vaudeville à couplets, et c'est, croyons-nous, ce qui se produit, en sens inverse, dans le drame lyrique ou l'opéra.

1. On trouvera sur cet ordre de questions une très intéressante discussion dans le livre de M. Faguet, *Drame ancien*, *Drame moderne*, p. 70 et suiv.

Sans doute, la charpente première en est fournie par le poète, et, d'autre part, nous croyons que sur un mauvais livret ne s'édifiera jamais qu'une œuvre manquée ; mais, si grand que soit son rôle, le poète s'efface devant le compositeur. Pour bien s'en rendre compte, il suffit de voir le résultat des défaillances ou des trouvailles de génie de l'un ou de l'autre.

Dans la *Walküre*, par exemple, prenons la situation de Brünnhilde devant Wotan, qui l'a condamnée à être livrée au premier homme la trouvant sur son chemin. Elle supplie son père de faire en sorte qu'un héros seul puisse la conquérir et, sur son refus, poursuit ainsi [1] :

Entends
l'unique prière !
Ou brise ta fille
embrassant tes genoux ;
détruis l'aimée,
écrase son corps ;
que l'épieu cruel
déchire sa chair :
du moins, barbare, épargne
lui le suprême affront !
A ton appel
qu'un Feu se déchaîne ;
qu'il ceigne la roche,
cercle embrasé :
qu'il brille, qu'il brûle
et broie dans ses dents
le lâche qui ose, infâme,
du roc redoutable approcher !

Les deux parties de ce passage du livret ne présentent aucun contraste marqué et semblent le prolongement l'une de l'autre : à l'audition, il en va tout autrement. Depuis longtemps on assistait aux supplications d'une fille implorant son père ; le chant, montant et descendant sans cesse et présentant de nombreuses altérations de notes, rendait bien le trouble qui la jetait éperdue aux pieds de Wotan. Mais après les mots : « Epargne-lui le suprême affront ! » le chant s'arrête un

1. Traduction Ernst.

instant, et voici que retentit à l'orchestre le motif des Walküres, soutenu par des accords pleins de sérénité. Par lui-même, ce motif qui imite plus ou moins le galop de leurs chevaux, n'aurait pas grand sens ici ; mais, constamment associé à l'idée des héroïques déesses, il évoque irrésistiblement cette idée et annonce que Brünnhilde va redevenir la première d'entre elles et parler un langage qui en soit digne. Pour bien nous le confirmer quand elle reprend la parole, l'orchestre répète le motif, sur des notes plus élevées, pendant la première mesure de son chant. Quant à ce chant, il ne ressemble en rien à ce qu'il était tout à l'heure. Certes, il ne se refusera pas de franchir de grands intervalles, comme cela a lieu dans les grandes passions ; mais ces grands intervalles ne sont pas prodigués, et la sérénité apparaît et dans la répétition d'une même note et dans une descente chromatique, où chaque note se répète encore, et enfin dans la réduction des altérations des notes. Aussi, avec quelle évidence apparaît la transformation d'une fille quelconque qui implore la pitié de son père en une noble guerrière, fille d'un dieu ! avec toute la sérénité et l'autorité d'une déesse, elle commande, pour ainsi dire, à son père, car elle parle au nom de la dignité de toutes les Walküres, outragées en elle-même. Aussi est-ce à la musique bien plus qu'aux paroles que le dieu Wotan réplique :

Adieu ! vaillante,
noble enfant !
Toi de mon être
sainte fierté !

Dans cet admirable passage, le poète et le musicien, qui précisément ne faisaient qu'un, ont été inégaux l'un à l'autre ; mais la défaillance du poète n'a guère d'inconvénient, tandis que les plus admirables vers passeraient inaperçus si le musicien leur avait fait défaut. Mais, dira-t-on, c'est le poète qui a créé la situation et c'est à lui que revient, malgré son faux pas, le principal hon-

neur du parti qu'en a su tirer le compositeur. Ici apparaît le malentendu fondamental qui est au fond de toutes ces discussions. On dirait qu'un livret doit s'écrire en dehors de toute conception musicale, puis qu'un compositeur vient y appliquer sa musique. Cela se passe peut-être souvent ainsi ; mais c'est un non-sens. Poème et musique doivent constituer une double traduction d'une même pensée ; en principe, cette pensée devrait surgir d'un unique cerveau, comme l'a bien compris Wagner : que si une certaine incapacité littéraire oblige le compositeur à prendre un collaborateur, nous ne saurions admettre qu'il en doive résulter le dualisme absolu du livret et de la musique. Quoi qu'il en soit des compromis toujours épineux d'une collaboration, le cas normal, sinon le plus fréquent, c'est celui où poète et compositeur sont un seul homme : c'est du reste celui où, sans paroles, le compositeur suit une série d'images non musicales et les traduit par des sons. Si cette traduction lui paraît insuffisante, il la complète ou la fait compléter par une autre ; mais nous ne saurions admettre qu'on mette d'un côté tout ce qui n'est pas musical et de l'autre ce qui l'est exclusivement.

Nous parlions tout à l'heure de la mélodie écrite par Gounod sur le *Soir*, la méditation de Lamartine. Ici évidemment le poète a fourni tout ce qui n'était pas musique, mais en évoquant des images que le compositeur pouvait fort bien posséder sans lui : Gounod aurait alors pu en faire une romance sans paroles, tandis qu'il a préféré superposer sa traduction à celle du poète. Il reste à savoir laquelle est dominante. Fait bien caractéristique, cette question n'est point celle de la supériorité du chant sur les vers ou des vers sur le chant : si le chant est faible, tout le monde dira que l'œuvre est manquée ; les vers pourraient au contraire présenter de nombreuses imperfections sans compromettre gravement une composition supérieure. Ceci tient au fait précédemment constaté que le *beau littéraire* (pour ne pas

dire poétique, expression qui serait amphibologique ici) s'évanouit en grande partie dans l'association des vers et de la musique, tandis que le beau musical conserve tout son prix, malgré les sacrifices auxquels est condamné le compositeur : l'œuvre restera donc proprement musicale.

CHAPITRE VI

L'ART ET LA CURIOSITÉ

Un des spectacles les plus intéressants est de voir la lutte de deux principes qui se nient pour ainsi dire l'un l'autre et restent cependant inséparables : tels sont le principe de l'art et celui de la curiosité.

L'esprit de curiosité appliqué à l'art trouve à se satisfaire sous deux formes principales, liées l'une à l'autre par une affinité profonde : l'importance attribuée au *sujet* et le développement de la *couleur locale* ont une même signification, ainsi que le montre bien Eugène Fromentin dans les lignes suivantes qui visent spécialement la peinture, mais ont une portée plus générale : « Qu'est-ce que le *sujet*, sinon l'anecdote introduite dans l'art, le fait au lieu de l'idée plastique, le récit quand il y a récit, la scène, l'exactitude du costume, la vraisemblance de l'effet, en un mot la vérité, soit historique, soit pittoresque ? Tout se déduit et tout s'enchaîne. La logique apportée dans le *sujet* conduit tout droit à la couleur locale, c'est-à-dire à une impasse, car, arrivé là, l'art n'a plus qu'à s'arrêter, il est fini » [1].

Cette condamnation sommaire prononcée par le peintre orientaliste n'est pas sans soulever une foule de difficultés, car, si porté que l'on soit à y donner son acquiescement, on s'aperçoit, dès que l'on entre dans le détail, que les contradictions surgissent à chaque pas.

Et, tout d'abord, l'œuvre d'art exige impérieusement un sujet, c'est-à-dire un principe d'unité. Un tableau qui représenterait, dans une moitié, un fragment de

1. *Une année dans le Sahel.* La Plaine.

château et, dans l'autre, le jardin environnant laisserait l'esprit insatisfait. Il faut ou bien nous montrer le château avec une simple amorce du jardin pour indiquer le cadre dans lequel l'imagination doit le placer, ou bien peindre le jardin avec une amorce du château, à seul effet de mieux affirmer le caractère du jardin lui-même. Il est bien vrai qu'on peut nous montrer aussi et le jardin et le château, mais de façon à adopter nettement un sujet synthétique, qui est l'ensemble de la propriété, tandis que la toile fragmentaire dont nous parlions d'abord ne répond à rien de déterminé.

Dans un simple paysage, il serait aisé de montrer qu'il y a aussi un sujet, pour ainsi dire, et l'on pourrait faire une expérience démonstrative. D'un point quelconque, dans la campagne, prenez des vues photographiques dans une série de directions déterminées à l'avance, sans égard au paysage ; puis rapprochez-les de vues prises du même point par un homme de goût. Selon toute vraisemblance, ces deux séries de photographies, bien que comprenant les mêmes éléments, seront absolument dissemblables, les premières ne donnant qu'un découpage dans lequel l'esprit ne saura à quoi s'arrêter, tandis que les autres pourront se résumer en une formule simple.

Si de la peinture nous passons à la littérature et particulièrement à la littérature dramatique, nous verrons la nécessité du sujet s'affirmer de façon encore plus éclatante. Dans l'épopée et le roman, le sujet peut s'étendre avec une grande liberté ; mais sa nécessité n'en est pas moins impérieuse, et chacun sait quel malaise les plus brillantes digressions jettent dans l'esprit du lecteur. Avec certains auteurs, tel Alphonse Daudet, il faut savoir en prendre son parti et goûter ce qu'ils nous offrent, mais sans pour cela méconnaître une loi profonde de l'art.

Au théâtre, où l'œuvre se resserre par la force des choses, la loi du sujet devient plus étroite, bien que

Shakespeare ait su conserver à ses drames une ampleur presque épique ; chez les Grecs et dans la tragédie française, le sujet se délimite plus étroitement : la pièce met en scène le dénouement d'une crise. Alors apparaît la loi de la « scène à faire » selon l'expression chère à Francisque Sarcey, scène où vient se ramasser pour ainsi dire, tout le sujet et dans laquelle la crise doit prendre un sens d'évolution définitif. En vertu de cette loi générale de notre sensibilité qui veut que nous soyons plus sensibles au désagréable qu'à l'agréable, jamais nous n'avons mieux perçu l'importance essentielle de la scène à faire qu'à l'audition d'un opéra déjà oublié bien qu'il ne date que de l'année 1896 : nous voulons parler d'*Hellé*, opéra de Duvernoy, composé sur un livret de du Locle et Nuitter.

Hellé est une prêtresse de Diane, qui vit sur un îlot solitaire en plein XIVe siècle. Enlevée par le duc d'Athènes, elle résout de se venger en le frappant dans son fils ; mais celui-ci, qui s'est épris d'elle, sait atteindre son cœur au moment où elle venait de lui tendre un piège et allait consommer sa perte. Il est clair que la scène à faire est celle où la prêtresse sent sa haine se transformer en amour, et que, dans cette scène, elle seule est vraiment dramatique. Il faut sans doute que le chant d'amour qui doit l'atteindre si profondément n'apparaisse pas ridiculement insuffisant (et de fait il nous a fait l'effet d'être un air de ténor des plus convenables) ; mais tout l'intérêt psychologique se concentre dans l'âme d'Hellé, et il faut absolument que, soit par ses chants, soit peut-être plus encore par l'orchestre, ce merveilleux interprète de sentiments d'autant plus profonds qu'ils sont inexprimés, nous soyons tenus au courant de ce qui se passe en elle. Or il nous a bien semblé que cette peinture si essentielle n'existait pour ainsi dire pas. Nous qui avions été bien impressionné par la grâce du début, où l'eurythmie de Mme Rose Caron évoquait les séductions de l'art grec, nous avons

ressenti comme l'effondrement irrémissible de l'œuvre entière, lorsque la scène capitale nous est apparue vide de ce qui devait la constituer.

Si l'on veut bien saisir sur le fait, par un contraste frappant, la différence entre deux œuvres dont l'une a un sujet et dont l'autre en est dépourvue, on devra rapprocher deux des grandes œuvres de Molière, le *Misanthrope* et *Don Juan*. Dans l'une comme dans l'autre, il s'est proposé de peindre le caractère d'un homme en le plaçant successivement dans des situations qui en font apparaître les divers côtés. C'est ainsi qu'il nous montre Alceste dans ses rapports avec ses amis, représentés par Philinte, avec les indifférents, importuns diseurs de sonnets, comme Oronte, avec la justice et enfin avec celle qu'il aime, l'immortelle Célimène. De même dans le *Festin de Pierre*, nous voyons Don Juan, l'homme dont toute la religion consiste à croire « que deux et deux sont quatre et quatre et quatre sont huit », mis en face de tous les personnages qui le peuvent bien mettre en lumière. Qui ne rencontre-t-il pas en effet ? la femme qu'il a enlevée du couvent pour l'épouser et l'abandonner, la jolie fille des champs à laquelle il promet le mariage, le gentilhomme attaqué par des voleurs et que tout gentilhomme bien né doit défendre sous peine de devenir un manant, le frère outragé dans la personne de sa sœur, le fournisseur qui a fourni mais qui n'a rien reçu, le père maudissant son fils indigne, les cendres de l'homme qu'il a tué, le surnaturel, lui apparaissant d'une manière assez bizarre il est vrai, viennent tour à tour nous faire voir l'homme sceptique et sans scrupule, cherchant à jouir le plus qu'il peut de la vie, mais gardant, au milieu de son infamie, une certaine impertinence qui l'empêche de devenir purement odieux jusqu'au moment où, « pour ménager un père dont il a besoin et se mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient lui arriver », il se décide à embrasser « la profession d'hypocrite » au grand scandale de son fidèle Sganarelle.

On le voit dans une pièce comme dans l'autre, Molière place son personnage dans toutes les positions qui peuvent le mettre en pleine lumière ; et cependant il y a, au point de vue scénique, une immense différence entre ces deux comédies : au feu de la rampe, le Misanthrope ne fait que gagner, tandis que le Festin de Pierre paraît traînant, tout rempli qu'il soit de scènes charmantes. La cause de cette différence ne serait-elle pas qu'il y a un sujet dans le Misanthrope et qu'il n'y en a pas dans Don Juan ? D'un bout à l'autre du premier, l'amour d'Alceste pour Célimène relie tous les détails ; ceux qui ne s'y rapportent pas directement font ressortir l'opposition des deux caractères et sont ainsi ramenés à l'unité ; quant à la fin de la pièce, elle est clairement marquée par le dénouement du sujet. Sans doute ce sujet n'est pas une cause et si le dénouement se produit, c'est que Molière a achevé de peindre son personnage, car il savait bien que, comme la rime, le sujet est un esclave et ne doit qu'obéir ; mais il marque une limite pour le spectateur, qui ne peut saisir instantanément la raison philosophique de chaque chose et se demanderait toujours pourquoi la pièce s'arrête à un moment plutôt qu'à un autre. C'est précisément ce qui a lieu pour Don Juan : la peinture de son caractère est le but de la pièce, comme celle du caractère d'Alceste est la raison d'être du Misanthrope ; mais ici l'unité du personnage est la seule unité de la comédie, unité toute philosophique, qui parfois suffit pour le lecteur, mais ne peut satisfaire le spectateur. Chacune des scènes du Festin de Pierre est capable de causer le plus grand plaisir, car, écrite par un homme de théâtre, elle a le mouvement et la vie, elle part d'un point pour arriver à un autre. Mais, d'ordinaire, toutes ces scènes manquent d'enchaînement, celle qui suit ne prend pas pour point de départ le point d'arrivée de la précédente, en sorte que, toujours en mouvement, on n'avance cependant pas. Lorsque Don Juan se fait hypocrite, ne croyez pas qu'il

y soit amené par les circonstances qui, l'acculant dans une impasse d'où il ne saurait sortir, le forceraient, pour ainsi dire, à renoncer au dernier débris de son honneur. Non, s'il devient le prédécesseur de Tartuffe, c'est qu'il ne reste plus que ce dernier trait pour le dépeindre : il il n'y a pas là de quoi contenter le spectateur. Aussi, tandis que l'on joue assez fréquemment des scènes détachées de Don Juan, les reprises de l'œuvre intégrale sont-elles des plus rares.

Grand est donc le rôle du sujet dans l'art ; mais il ne doit, pour nous servir de termes scolastiques, y jouer que le rôle de forme et non celui de matière. Dans un tableau, l'intérêt n'est pas, ou du moins ne doit pas être, dans le sujet qu'il représente, mais dans les combinaisons de formes et de couleurs, d'une part, et d'autre part dans l'expression morale qui s'en dégage. Sans doute, les peintres les plus illustres ne se sont pas contentés de ces simples apothéoses telles que la Vierge Sixtine ou la Madone de Foligno ; ils ont aussi peint des tableaux ayant un sujet véritable, l'Ensevelissement du Christ ou tout autre. Mais ces grands hommes ne traitaient le sujet que comme un accessoire ; écoutons ce que dit Fromentin : « L'histoire religieuse, l'Ancien et le Nouveau Testament, par l'élévation de l'idée, qui touchait à la foi, par le contact avec le fond des croyances, par leur éloignement légendaire, par le mystérieux des faits, s'élevaient au-dessus de l'anecdote et entraient dans l'épopée ; mais à quelle condition ? A la condition d'être le *credo* d'une âme émue, comme chez le moine de Fiésole, ou d'être coulés dans le moule d'une forme sublime, comme dans Léonard, Raphaël, André del Sarte, ces païens. Le *sujet* n'a jamais été pour eux qu'une occasion de représenter l'apothéose de l'homme dans tous ses attributs. Du moment que la mise en scène se fait plus explicative, de deux choses l'une : ou le *sujet* se transfigure comme entre les mains des coloristes-décorateurs vénitiens, et, par l'absence de

toute couleur *vraie*, par le mépris de l'histoire et de la chronologie, il sert de prétexte à une fantaisie épique, au fond de laquelle il passe inaperçu ; ou bien l'intention de rester vrai prend le dessus, et subitement l'art est rapetissé. A la façon dont les metteurs en scène vénitiens ont compris le *sujet*, il est aisé de voir le cas médiocre qu'ils en faisaient. Quand Titien peint l'*Ensevelissement du Christ*, qu'y voit-il ? Un contraste — idée plastique — un corps blanc, livide et mort, porté par des hommes sanguins, et pleuré, dans un deuil qui les rend plus belles, par de grandes Lombardes aux cheveux roux : voilà comment on entendait le *sujet* [1] ».

Ce mépris du sujet, on le retrouve jusque dans une école qui a donné le modèle de la peinture de genre. « Même dans la peinture proprement pittoresque et anecdotique (des maîtres hollandais), dit encore Fromentin, on n'aperçoit pas la moindre anecdote. Aucun sujet bien déterminé, pas une action qui exige une composition réfléchie, expressive, particulièrement significative ; nulle invention, aucune scène qui tranche sur l'uniformité de cette existence des champs ou de la ville, plate, vulgaire, dénuée de recherches, de passions, on pourrait dire de sentiments. Boire, fumer, danser et caresser des servantes, ce n'est pas ce qu'on peut appeler un incident bien rare ou bien attachant. Traire des vaches, les mener boire, charger un chariot de foin, ce n'est pas non plus un accident notable dans la vie agricole [2] ».

A l'opposé de cette esthétique des maîtres hollandais viennent se placer les peintres littérateurs, tels que Greuze, sur les tableaux duquel, telle la *Fiancée du Village*, son ami Diderot se plaisait, en ses *Salons*, à composer de jolis petits romans. Qui ne sent combien

1. *Une année dans le Sahel*, la Plaine.
2. *Les Maîtres d'autrefois*. Le *sujet* dans les tableaux hollandais.

les premiers sont plus dans le vrai et restent plus fidèles à la vocation du peintre ?

Nous venons d'opposer, pour ainsi dire, la littérature à la peinture, et cependant dans la première comme dans la seconde, nous croyons que le sujet doit rester au second plan. Nous avons vu combien il est nécessaire à l'œuvre dramatique, mais il nous reste à montrer qu'une pièce où il domine est une œuvre inférieure.

M. Faguet, qui a le goût de l'antithèse, a tracé de la tragédie grecque et de la tragédie française deux définitions en absolue opposition. La justesse et l'exagération y sont très savamment pondérées, et ces deux esquisses méritent bien d'être rapprochées.

« Les Athéniens, dit-il, ne connaissent nullement l'*intérêt de curiosité*. Ils ne viennent pas au théâtre pour avoir le plaisir, une situation étant donnée, de se demander et d'apprendre ce qui en arrive. Leur indifférence est étonnante à cet endroit. L'intérêt qui peut naître de l'incertitude de l'événement est inconnu ou méprisé d'eux. « Jamais chez les Grecs l'événement n'est incertain... Il n'y avait personne qui, dès le commencement de la pièce n'en vît clairement la fin » (Patin). Ceci est d'une vérité presque absolue. *Œdipe-Roi* peut-être seul fait exception. Il leur importe si peu d'être en suspens à l'endroit de la catastrophe que leurs auteurs ne se font aucun scrupule de l'annoncer d'avance. Euripide résume par provision sa pièce dans un prologue. Grand débat à ce sujet. Schlegel s'étonne d'un tel mépris du pathétique attaché à la curiosité. « Je ne vois pas pourquoi l'intérêt excité par l'incertitude de l'événement ne serait pas au nombre des impressions que doit produire une fiction dramatique [1] ». Lessing, toujours fanatique d'antiquité et paradoxal dans ses moyens de défense, assure « que l'intérêt dramatique est d'*autant plus* fort et vif que nous aurons

1. *Cours de littérature*, 3e leçon.

tout prévu depuis longtemps et avec plus de certitude », et il ajoute : « Je suis si loin de penser qu'il faille dérober au spectateur le dénouement que je ne croirais pas me proposer une tâche au-dessus de mes forces si j'entreprenais un drame où le dénouement serait annoncé d'avance, dès la première scène ». Saint-Marc Girardin croit que le prologue était une nécessité pour que le public pût suivre la pièce dans ces grands théâtres où bien des paroles devaient se perdre. On se demande alors pourquoi toutes les pièces grecques n'ont pas de prologue. Enfin la plupart considèrent l'invention du prologue comme une marque d'impuissance de la part d'Euripide.

« La vérité est, ce nous semble, que le prologue, c'est-à-dire le fait d'annoncer à l'avance l'événement au spectateur, n'est nullement une nouveauté introduite par Euripide. Dans les *Choéphores* d'Eschyle, on annonce à l'avance l'événement au spectateur. Dans l'*Electre* de Sophocle, Oreste expose d'avance, comme en un prologue d'Euripide, le plan détaillé de ce que feront plus tard les divers personnages.

« Une telle manière de procéder supprime presque sûrement les péripéties et les combinaisons dramatiques. Et, en effet, péripéties et combinaisons sont rares dans les pièces grecques. Nos modernes s'en étonnent et se demandent par exemple comment Euripide avec ses procédés si commodes de prologue et de *deus ex machina* a pu être, dans l'estime des Athéniens, le rival de Sophocle, plus soucieux, il faut le dire, d'ordonnance logique. Ne doit-on pas raisonner tout autrement et dire : Les Athéniens ont admiré autant Sophocle qui, dans quelques pièces, a donné l'idée d'une trame dramatique assez serrée, qu'Eschyle qui ignore ce que c'est que combinaisons dramatiques et qu'Euripide qui s'en passe. Donc les combinaisons dramatiques leur étaient indifférentes [1] ».

1. *Drame ancien, Drame moderne*, p. 98 et suiv.

Pour ne pas affaiblir l'antithèse, donnons de suite le tableau de la tragédie française : « L'intérêt de curiosité remplaçant les autres ressorts dramatiques, voilà le fond de l'art dramatique français et l'âme de notre tragédie. Ce point de vue a tout changé, renouvelé tout. Nous avons vu que l'art de l'intrigue en était la suite immédiate. Notre goût pour les unités, expliqué plus haut par d'autres causes, s'y rattache encore étroitement. Le ressort curiosité nous en fait une loi. Quand l'intérêt est de curiosité, il ne faut pas qu'il se disperse : donc un seul lieu, un temps très court, surtout un seul fait. La curiosité consiste à suivre une action en sa marche, à essayer d'en prévoir la fin, à calculer les probabilités, enfin à voir où l'action aboutit. Dès qu'elle a abouti, la curiosité cesse. Elle peut renaître le moment d'après. Sans doute : mais c'est un autre mouvement de curiosité qui commence ; ce n'est pas celui de tout à l'heure qui continue. Le sentiment n'est donc plus un. Or, nous ne trouvons d'unité dans l'art, que quand nous trouvons l'unité dans le sentiment que l'œuvre d'art inspire. Une succession d'actions ne nous inspirant qu'une succession de mouvements de curiosité, une œuvre d'art composée d'une succession d'actions ne nous paraîtra pas une au point de vue de la curiosité [1] ».

Qu'il y ait du vrai dans cette antithèse, nous ne le contesterons pas ; mais combien exagérée est-elle ! Nous pourrions prendre une à une les tragédies grecques que le temps ne nous a pas ravies, et nous verrions combien de réserves exigerait le tableau schématique qu'en a tracé M. Faguet ; mais l'étude serait longue, et nous aimons mieux rapprocher de la conception qu'il s'est faite de cette tragédie celle d'un homme assez bien placé pour la connaître et pour donner à ses lecteurs une idée suffisamment exacte des goûts des Grecs : nous voulons parler d'Aristote. Dans sa *Poétique*, il s'appli-

1. *Drame ancien, Drame moderne*, p. 164.

que à donner la plus haute idée de l'importance du sujet : « Le plus difficile, dit-il, est le plan de la pièce ; car la tragédie ne représente pas les hommes, mais leurs actions, leur vie, leurs succès bons ou mauvais : ce qui consiste tout dans l'action, puisque la fin de l'homme est une action, et non pas une qualité. Nous sommes bons ou mauvais selon nos inclinations ; mais nous sommes heureux ou malheureux selon nos actions. L'action et la fable sont à proprement parler la fin de la tragédie, et par conséquent en sont la partie la plus considérable. Quand on remplirait une pièce de belles sentences, de riches expressions et de beaux sentiments, on n'aurait pas réussi au point principal de la tragédie, qui se peut passer de ces ornements sans rien perdre de sa qualité, pourvu qu'elle ait un beau sujet et des événements bien rangés. Enfin les incidents et le dénouement, qui sont des parties de la fable, sont pleins d'attraits et d'agréments, aussi sont-ce les véritables coups de maître » [1].

Nous ne dirons pas que ce soit là l'idée que nous laisse précisément la lecture du théâtre grec, et Aristote voit bien que ce théâtre ne répond pas exactement à son idéal : « Il est constant, continue-t-il, que ceux qui traitent le dramatique réussissent plutôt dans l'expression et dans le caractère de leurs personnages que dans la conduite et la disposition de la pièce, ce qui est arrivé au plus grand nombre des premiers poètes. La conduite d'une pièce est son principe et son âme. Le caractère des personnages est un bel ornement, mais de moindre conséquence » [2].

1. Chapitre VI. Nous citons d'après la vieille traduction de de Norville.

2. Il ne faudrait pas croire cependant qu'Aristote néglige l'étude des caractères : il leur consacre le chapitre XV, où l'on voit que, bien que la bonté puisse se rencontrer dans une femme ou dans un esclave, « cependant il est difficile de leur donner ce caractère sans pécher contre les règles de l'art ou mettre bien de la bagatelle dans une pièce sérieuse ».

Nous ne ferons pas au génie grec l'affront de voir dans ces lignes son expression vraiment fidèle ; mais on nous accordera bien qu'Aristote, quoique né à Stagire, a dû se pénétrer suffisamment de l'esprit d'Athènes où il étudia, vécut et enseigna assez longtemps, pour qu'on accueille avec quelque scepticisme l'assertion que les combinaisons dramatiques étaient indifférentes aux Athéniens.

Si maintenant nous nous reportons à la tragédie française, nous y reconnaîtrons sans doute un goût marqué pour la mise en scène d'un sujet bien délimité et conduit avec art, ce qu'exigeait Aristote ; mais nous nions formellement que, dans les œuvres restées les modèles de notre théâtre, ce souci du sujet ait nui à la peinture des caractères. Corneille qui, dans sa longue carrière, a donné d'illustres exemples des défauts comme des qualités que comporte notre génie national, peut nous montrer comment le sujet ou bien sert de support à une profonde étude de caractères ou se suffit à lui-même et engendre un beau mélodrame. *Polyeucte* nous paraît réunir, à un degré exceptionnel, les doubles qualités dont nous parlons ; nous n'avons pas l'intention d'en recommencer l'étude tant de fois faite par de plus habiles, mais nous appellerons toute l'attention de nos lecteurs sur les pages vraiment supérieures réunies dans le tome III des *Quarante ans de théâtre* de Sarcey et consacrées au chef-d'œuvre de Corneille.

Pour considérer une œuvre tragique de conception aussi superficielle que l'autre était profonde, qu'on se reporte à *Rodogune*. Certes, ce n'est point une pièce sans valeur, et Corneille pouvait non sans raisons spécieuses, dans l'examen qu'il en a fait, la mettre au-dessus de toutes ses autres œuvres. Nous nous souvenons à quel point cette tragédie nous *empoigna* la première fois que nous la lûmes ; aujourd'hui, elle nous laisse singulièrement froid. Nous venons de la relire, et, bien que nous en eussions oublié la fable, nous n'avons aucunement

retrouvé l'émotion de nos jeunes années : le cinquième acte seul a réveillé le goût primitif pour le mélodrame.

S'il fallait en croire M. Faguet, le goût français devrait s'attacher tout particulièrement à *Rodogune*, et cependant on sait à quel point cette pièce est réduite au rôle d'une simple curiosité littéraire, tandis que *Polyeucte*, indépendamment de l'admiration quasi officielle qui s'y attache, retrouve son succès ancien toutes les fois que des artistes dignes de tels rôles en interprètent les personnages.

C'est qu'en effet une forte étude de caractères demeure vraie, et si quelques rides viennent inévitablement faire sentir que l'œuvre est ancienne, le recul qui en résulte ne fait, semble-t-il, que rendre plus frappante sa foncière vitalité. Un mélodrame comme *Rodogune* nous demeure accessible, il est vrai, car le mélodrame, comme la tragédie, aime les lieux communs; mais, vu son défaut de toute profondeur les moindres variations du goût l'atteignent et en font ressortir l'inanité.

Encore un mot à propos du sujet. Le dénouement s'y rattache intimement, et la manière dont on comprend celui-ci est un symptôme caractéristique de l'importance attribuée au premier. Si le sujet est tout à fait prédominant, on conçoit que la façon imprévue et ingénieuse dont on dénoue l'action aura une importance capitale : là sera le véritable coup de maître, comme dit Aristote. Dans un mélodrame, l'auteur devra placer ses héros dans une situation critique, qui surexcite la curiosité, jusqu'au moment où un incident à la fois imprévu et attendu viendra les en sortir ; mais, au lieu de ce dénouement à simple effet, pour ainsi dire, mieux vaut qu'un second incident vienne tout à coup faire rebondir l'action et surexciter encore la curiosité, en éloignant le dénouement qu'on avait cru toucher.

Corneille, remarquons-le, avait bien deviné les lois du genre dans sa *Rodogune*. Cette princesse et Antiochus sont sur le point de vider la coupe nuptiale empoi-

sonnée, quand arrive juste à point Timagène pour empêcher cette catastrophe en annonçant la mort de Séleucus, le frère d'Antiochus ; mais cette mort en elle-même arrêterait l'action sans la transformer. Heureusement Séleucus a parlé et, pour comble de bonheur, sa voix s'est éteinte sur le dernier mot, si bien qu'Antiochus ne sait s'il doit se défier ou de sa fiancée ou de sa mère : est-il une plus cruelle énigme, et n'y a-t-il pas là de quoi satisfaire Aristote ?

Ces dénouements, on le voit, ont une importance capitale, mais en même temps ils sont purement artificiels : pourquoi Timagène ne tarde-t-il pas quelques secondes de plus ?

D'autres dénouements non moins artificiels ont un tout autre caractère, tels certains dénouements de Molière où une reconnaissance, nullement préparée, vient soudain résoudre une action peu passionnante, quand le poète a suffisamment étudié ses personnages. On dirait ici que l'auteur méprise profondément le sujet et n'y voit qu'un fil destiné à relier les scènes de mœurs ou de caractère qu'il désirait nous montrer, et c'est ainsi que deux principes absolument contraires peuvent conduire aux dénouements sans valeur morale ou philosophique : dans le premier cas, le besoin de piquer la curiosité amène à si bien équiliber le mécanisme qu'un souffle venu on ne sait d'où le fait soudain basculer ; c'est là le dénouement qui convient au vaudeville, en même temps qu'au mélodrame. Dans le second cas, le mépris de la curiosité s'affiche au point que le poète semble se moquer ouvertement de ceux qui auraient assez méconnu son œuvre pour y chercher une source d'intérêt d'origine aussi basse : le procédé est peut-être impertinent, mais, avec quelques atténuations de forme, c'est bien de lui que dérivent les dénouements de la plupart des comédies véritables.

Dans la tragédie et dans la pièce dramatique sérieuse, tout change. Nous sommes en présence de personnali-

tés humaines complètes, excitant à la fois nos facultés intellectuelles et notre sympathie. C'est en ayant devant les yeux ce genre de pièces qu'Alexandre Dumas fils a pu dire, dans sa seconde préface de la *Princesse Georges* : « Si la chute de votre œuvre ne vous blesse que dans votre orgueil ou dans vos intérêts, si elle ne vous trouble pas dans votre idéal et dans vos convictions, si à la seconde représentation vous êtes prêt à modifier votre idée, votre développement ou votre conclusion pour complaire au public à qui vous prétendiez la veille apprendre quelque chose de nouveau, vous serez peut-être un homme de théâtre ingénieux, un impresario adroit, un improvisateur habile ; vous ne serez jamais un poète dramatique. Vous pouvez vous tromper dans le détail de l'exécution ; vous n'avez pas le droit de vous tromper dans la logique et l'enchaînement des sentiments et des faits, encore moins dans leur conclusion. On ne doit jamais modifier un dénouement. Un dénouement est un total mathématique. Si votre total est faux, toute votre opératien est mauvaise ».

Or, ce qu'il y a de curieux, c'est que le dénouement de la *Princesse Georges* repose sur un incident encore plus accidentel que l'arrivée de Timagène au bon moment du 5e acte de *Rodogune* : la balle qui devait atteindre le prince de Birac frappe M. de Fondette, « le mouton du sacrifice d'Abraham », comme dit Dumas lui-même dans sa première préface. N'est-ce donc qu'un dénouement de mélodrame ? non assurément, bien que l'incident soit purement mélodramatique ; c'est qu'en effet l'incident vient se greffer sur un développement tout psychologique. « Une femme comme Séverine, dit Dumas, la jalousie peut la pousser jusqu'au mouvement spontané du second acte, mais pas au delà. A partir du moment où, au lieu de nommer son mari à M. de Terremonde, la princesse Georges, avertie subitement par sa conscience, n'a trouvé que ce seul mot : Cherchez ! — à partir de ce moment, cette

femme ne sera plus dans la vengeance, elle sera dans la discussion avec elle-même, dans le doute, par conséquent, sur la légitimité de son action, et elle n'y persévérera pas. Son seul droit, son seul devoir seront, le moment de l'exécution venu, de sauver celui qu'elle aime. Elle ne l'aura pas plutôt livré qu'elle n'aura plus qu'une pensée : le reprendre. Elle pleurera, elle criera, elle menacera, elle maudira, elle pardonnera ».

Tout cela est parfait mais n'empêche pas qu'un moment plus tard la balle tuait le prince : c'eût été aussi vrai, sinon plus. Dumas nous dit bien : « Séverine est une valeur, une valeur exceptionnelle de nos jours. Je ne veux pas qu'elle meure ; je veux qu'elle vive, qu'elle soit heureuse comme elle le mérite, qu'elle serve d'exemple comme elle le doit ». Vous voulez, c'est bien vite dit ; mais à vous y prendre comme vous l'avez fait, il vous faut à vos ordres une providence qui ne soit point la Providence philosophique de Malebranche, agissant conformément à des lois générales, tandis que la vôtre ressemble quelque peu au *deus ex machina*.

Ce dénouement de la *Princesse Georges* est donc hybride. Celui de *Britannicus*, critiquable sans doute dans sa forme assez peu dramatique, est le point d'arrivée logique de tout le développement du caractère de Néron. Notons ici combien le poète dramatique est tenu de concilier les contradictoires : il faut, d'une part, qu'on sente le libre arbitre, qui seul donne à l'œuvre une véritable portée morale, et il faut d'autre part que le dénouement paraisse commandé par le mécanisme psychologique dont on nous montre le fonctionnement. Il y a là, semble-t-il, le sujet d'une bien intéressante étude, où l'on verrait, selon les poètes et selon les œuvres, tantôt le déterminisme et tantôt la liberté prendre le dessus, au préjudice de la beauté de l'œuvre ; pour le poète dramatique, l'antinomie kantienne s'impose, et il est obligé de tenir l'invraisemblable gageure d'en donner comme une incarnation vivante sur la

scène. En présence d'un tel problème, qui ne sent combien secondaire est la place du sujet ? il faut qu'il y en ait un, mais quel qu'il soit, tout le sérieux de l'œuvre sera dans ce grand duel entre deux principes métaphysiques.

Plus mesquin encore, semble-t-il, apparaît le rôle de ce qu'on appelle la couleur locale, et cependant cette question si mesquine donne lieu, elle aussi, à une sorte d'antinomie : du moment que vous représentez, sur la toile ou sur la scène, quelque chose qui s'est passé en un certain lieu et en un certain temps, ne paraît-il pas absurde que votre œuvre ne rende ni le lieu, ni le temps ? Boileau lui-même n'a-t-il pas dit :

> Conservez à chacun son propre caractère ;
> Des siècles, des pays, étudiez les mœurs :
> Les climats font souvent les diverses humeurs.

Par contre, à propos du sujet, nous avons vu comment Fromentin le relie à la couleur locale, qu'il qualifie d'impasse, où l'art n'a qu'à s'arrêter, étant fini. Le jugement est peut-être un peu sommaire et vaut d'être discuté.

Il convient d'abord de distinguer la représentation du temps et du pays de l'artiste de celle des temps et des pays éloignés. Dans le premier cas, l'artiste peut arriver tout naturellement à la vérité locale, même intense, sans la chercher, par la reproduction naïve de ce qu'il a sous les yeux : ainsi ont fait les Maîtres hollandais, ainsi a fait l'auteur de la farce de *Maître Pathelin*. Dans ce cas peut se réaliser la théorie de la couleur locale formulée par Victor Hugo, en termes singulièrement sages et modérés, dans sa préface de *Cromwell* : « Ce n'est point, disait-il, à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors d'elle-même, naturellement, également et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de

la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère ».

Cet idéal, dont nous discuterons l'application aux temps et aux lieux éloignés, peut être réalisé sans effort, sans parti pris, quand l'artiste peint ce qu'il a devant lui, le variable en même temps que le permanent. Quand le temps aura passé sur son œuvre, elle conservera sa date ; mais, si l'élément général y occupe une assez grande place, elle continuera à agir sur le public grâce à sa sincérité [1]. Sans poser nettement la distinction entre les deux genres de couleur locale, Fromentin paraît bien l'avoir sentie, dans les reproches qu'il adresse à l'école française : « La peinture de genre a-t-elle fait autre chose en France qu'inventer des scènes, compulser l'histoire, illustrer les littératures,

1. Il est assez curieux de rapprocher de cette couleur locale contemporaine, naïve et artistique, la couleur également contemporaine, mais systématique et érudite dans laquelle se complaisait Balzac, comme en témoigne sa préface d'*Une fille d'Eve* : « L'auteur, dit-il, s'est entendu souvent reprocher quelques descriptions, mais ces critiques ne songent pas que ce prétendu défaut procède d'une excessive ambition ; il veut peindre le pays tout en peignant les hommes, raconter les plus beaux sites et les principales villes de France aux étrangers, constater l'état des constructions anciennes et modernes au dix-neuvième siècle, expliquer les trois systèmes qui ont, en cinquante ans, donné une physionomie spéciale aux habitations. Grâce au soin qu'il a eu, peut-être saura-t-on, en 1850, comme était le Paris de l'Empire. Par lui les archéologues apprendront la situation du tourniquet Saint-Jean et l'état du quartier adjacent, aujourd'hui complètement démodé. Il y a dans son histoire la peinture archéologique de maisons qui existaient dans Paris et auxquelles on ne voudrait pas croire en 1850, s'il ne les dépeignait pas d'après nature. Il en sera de même pour quelques coins de province, pour quelques détails de la vie militaire, pour des figures historiques immenses, dont l'histoire ne tiendra jamais compte. Le plaisir que prennent à ces peintures locales plusieurs étrangers illustres, lesquels ont prié l'auteur de songer à eux pour qui la France est le pays des rêves, et qui aiment à en connaître les lieux, les êtres ou les choses, l'a fait persister avec courage et ténacité dans la voie où il est entré » (Préface datant de 1839).

peindre le passé, un peu le présent, fort peu la France contemporaine, beaucoup les curiosités des mœurs ou des climats étrangers[1] ». Ces reproches, opposés aux réflexions déjà reproduites sur les sujets affectionnés des peintres hollandais, ne laissent aucun doute sur la pensée intime de Fromentin.

Un temps éloigné, mais qui nous est suffisamment familier, supportera dans sa représentation et pourra même exiger une certaine dose de couleur locale. Il y a sur ce sujet,au point de vue de la psychologie du lecteur ou du spectateur, une page admirablement judicieuse de M. Faguet : « Il faut, dit-il à l'occasion de *Salammbô*,que l'époque nous soit assez connue d'avance, parce que si elle ne l'est pas, le roman historique *nous instruit trop pour nous émouvoir*. Comme il nous *révèle* un monde ignoré, nous le prenons immédiatement pour un livre d'histoire, et, comme un livre d'histoire, nous l'interrogerons sur les pays, les climats, la topographie, les monuments, les usages, les mœurs et les costumes, et nous le lirons avec l'intérêt que nous apportons à un dictionnaire d'archéologie. C'en est un certes, mais exclusif de « l'intérêt » proprement dit et contraire à celui-ci, et qui l'empêche de naître. L'enseignement nous divertit de l'émotion, et plus le livre nous instruit, moins il nous passionne. Quand l'émotion veut naître, nous l'écartons comme élément étranger à la curiosité qui nous occupe. Les personnages peuvent être intéressants, mais les détails inconnus complètement de nous et qu'on nous fait connaître relèguent et repoussent les personnages. Il y a deux manières de nous intéresser ; on en a pris une, soit, mais il ne faut pas compter sur l'autre en même temps. Elles sont contraires. Le plaisir d'être instruit est fort, mais froid. Cette froideur studieuse ne s'accommodera pas de l'émotion romanesque et ne lui permettra pas de se produire. Quand nous

1. *Les Maîtres d'autrefois*. Le sujet dans les tableaux hollandais.

connaissons déjà l'*essentiel* de ce que le roman met sous nos yeux, les détails nouveaux qu'il nous apporte nous amusent et nous occupent sans nous distraire, et ils se mêlent à notre émotion comme un léger surcroît d'intérêt et comme un ornement de l'ouvrage ; mais ils ne nous empêchent pas de nous livrer au roman lui-même ou au poème. C'est le cas d'Homère pour les Grecs, les Romains et nous ; c'est le cas des *Martyrs* pour nous [1]. Ce n'est pas le cas de *Salammbô*, qui nous révèle un monde sur lequel nous n'avons aucune notion. Dès que nous l'avons ouvert, nous ne songeons qu'à apprendre Carthage ; et Salammbô, Matho et Narr'Havas, en tant que personnages de roman ou de drame, nous sont indifférents... »

Il nous faut abréger la citation et en arriver de suite à ce que M. Faguet dit du roman historique où «l'historique » n'est plus que le cadre et le fond du tableau : « Autant vaudrait tout simplement analyser les âmes du monde contemporain. Mieux vaudrait, parce que, comme pour les âmes contemporaines de la nôtre nous avons le contrôle en nos mains, l'auteur peut nous les peindre dans un détail diligent, pénétrant et curieux, dont nous sommes juges, tandis que pour les âmes des temps anciens, ce contrôle nous manquant, ce sont les sentiments les plus généraux seulement et dans leur généralité seulement que l'auteur peut nous présenter et nous peindre. Mais enfin c'est une manière encore de traiter le roman historique, et je n'ai pas besoin de faire remarquer que c'est, à peu de chose près, la manière dont nos tragiques et Shakespeare lui-même ont traité la tragédie... » [2].

Si telle est la manière de nos tragiques et de Shakespeare, elle n'est sans doute pas à dédaigner, et elle vaut bien qu'on l'examine avec quelque soin. A pre-

1. On peut y ajouter *Quo vadis ?*
2. *Flaubert*, dans la collection des Grands écrivains français, pp. 46 et suivantes.

mière vue, on est singulièrement porté à condamner la mise en scène de toute civilisation étrangère, car comment espérer que l'artiste puisse fondre harmonieusement la peinture de cette civilisation avec celle des passions essentielles de l'homme ? D'autre part, la représentation que nous nous faisons des siècles passés variant constamment, comment éviter qu'une reconstitution faite à un moment donné ne paraisse fausse au bout d'un certain temps, et que les causes mêmes du succès de l'œuvre à sa naissance n'en rendent dès lors inévitable la ruine plus ou moins prochaine ? Ne faut-il pas conclure de là, dans l'impossibilité de représenter des figures n'appartenant à aucun temps ni à aucun pays, que les seuls sujets à admettre doivent être empruntés au temps et au pays de l'artiste ? Conclure ainsi serait, croyons-nous, tomber dans l'erreur.

L'histoire de l'art est là, d'abord, pour nous montrer que les plus grandes œuvres échappent à la règle qu'on prétendrait ainsi poser : si, par exemple, les tragiques grecs traitent des sujets nationaux, ils les empruntent à une période en grande partie légendaire de leur histoire. Ce fait a d'ailleurs sa raison d'être, car les sujets contemporains *exigent* une couleur locale assez intense, la violation des innombrables conventions et coutumes de la civilisation au milieu de laquelle vivent les spectateurs ne pouvant manquer de les choquer horriblement. Chaque fait entraîne dès lors à sa suite toute une série de conséquences accessoires dont on ne saurait faire abstraction, tandis que l'action se développe avec une grande liberté s'il s'agit d'un temps éloigné. Les sujets historico-légendaires ont en outre l'avantage d'éveiller une foule d'images familières qui se font les complices du poète. Grâce à ce cortège d'images dès longtemps élaborées en nous, et grâce surtout à la généralité des personnages qu'ils permettent de mettre en scène, ces sujets seront sans doute toujours appelés à inspirer les plus hauts chefs-d'œuvre. Il est vrai qu'un

de nos philosophes contemporains les plus pénétrants, M. Bergson, a affirmé que le comique seul vise au général et que le dramatique vise toujours l'individuel [1]. Au fond, nous ne nous croyons pas très loin d'être d'accord avec lui ; mais la question vaut bien qu'on s'y arrête quelques instants. Nous pensons que toute difficulté disparaîtrait si l'on disait que la comédie vise l'abstrait et que la tragédie vise le vivant. N'est-ce pas là en effet la pensée véritable de l'auteur du *Rire*, lorsqu'il dit qu'un procédé du poète comique « consiste à *isoler*, au milieu de l'âme du personnage, le sentiment qu'on lui prête et à en faire pour ainsi dire un état parasite doué d'une existence indépendante » ? Au contraire, « en général, continue-t-il, un sentiment intense gagne de proche en proche tous les autres états d'âme et les teint de la coloration qui lui est propre : si l'on nous fait assister alors à cette imprégnation graduelle, nous finissons, peu à peu, par nous imprégner nous-mêmes d'une émotion correspondante. On pourrait dire, pour recourir à une autre image, qu'une émotion est dramatique, communicative, quand toutes les harmoniques y sont données avec la note fondamentale ».

L'opposition signalée ainsi n'est-elle pas celle de l'abstrait et du vivant ? quant au général, comment n'en pas reconnaître l'influence dominante dans la tragédie, si, comme le dit M. Bergson, l'observation des autres hommes n'est pas nécessaire au poète tragique, et si, à l'audition d'un beau drame, ce qui nous intéresse le plus, c'est moins ce qu'on nous raconte d'autrui que ce qu'on nous fait entrevoir de nous-même ? Ces faits ne viennent-ils pas de ce que la tragédie remue des sentiments si généraux que tout homme les trouve en lui-même ? Cela est si vrai qu'on a maintes fois remarqué que la tragédie supporte la traduction et peut être goûtée des peuples étrangers, tandis que la comédie ne peut que bien rare-

1. *Le Rire*, chapitre III.

ment triompher de cette épreuve. Une autre preuve se trouve dans la facilité qu'a eue Sarcey à transposer au temps présent et souvent dans des situations moyennes les personnages de la tragédie classique[1].

Entre la généralité de la tragédie et celle de la comédie, nous verrions volontiers la différence que pose M. Faguet entre les personnages de *Madame Bovary* et les types de la comédie : « Parce que, dit-il, tel personnage, ou de la comédie classique, ou de La Bruyère, ou de Balzac, résume et condense fortement un penchant ou travers très répandu dans l'humanité, on dit : « Je l'ai vu. Je le connais. J'ai vu Harpagon, j'ai vu Gnathon, j'ai vu Grandet, je viens de rencontrer Rastignac. » C'est un peu vrai ; ce n'est qu'un peu vrai. Le type, très soigneusement tracé, nous a rappelé un homme qui s'y rapporte, dont la principale passion entre dans le type tracé par l'auteur. Et voilà qui est bien, et c'est l'effet d'un très grand art. Mais il est plus difficile encore de créer des êtres qui, sans être des types, sans être des résumés, vous donnent l'impression que vous les connaissez et qu'ils existent et que vous les avez rencontrés quelque part. Car voici la différence : tout à l'heure, à propos d'Harpagon, vous vous rappeliez *quelqu'un qui ressemble à Harpagon.* Maintenant ce n'est pas quelqu'un qui ressemble à Bovary, que Bovary vous rappelle, c'est Bovary lui-même, qui est si vivant que vous le connaissez lui-même, et qu'il est, dès que vous avez lu le livre, au nombre de vos relations coutumières. Les personnages de *Madame Bovary* ne sont pas des types, ce sont des hommes qui suggèrent l'idée d'un type et d'un autre et d'un troisième ; ce sont des hommes dont on sent que l'on ferait des types en les déformant, en les prolongeant et élargissant dans un certain sens et en laissant tomber des parties très importantes de leur personnalité ; mais ce ne sont pas des types proprement

1. *Quarante ans de théâtre*, tome III, pp. 50, 128, 138, 239.

dits ; ce sont des personnes réelles assez puissamment vivantes pour que vous les reconnaissiez, non pas à cause de votre connaissance générale de l'humanité, mais abstraction faite de cette connaissance, presque malgré elle, et seulement parce que vous avez cette faculté, en présence d'un être vivant, de sentir qu'il vit [1] ».

N'est-ce pas là l'effet que produisent les grands personnages tragiques, et si Œdipe se particularise un peu trop par la singularité de ses aventures, Antigone n'atteint-elle pas au suprême degré ce double don de la vie, qui en fait une personne réelle, et de la généralité qui permet d'en extraire si facilement un type ?

Mais revenons à ce qui constitue proprement notre sujet et cherchons à contrôler les conceptions théoriques que nous avons formulées en étudiant quelques-unes des principales œuvres dramatiques. Nous pouvons prévoir que les poètes chercheront instinctivement à cacher aux autres et à eux-mêmes l'influence du milieu contemporain et seront très portés à se vanter d'avoir fait une exacte peinture des temps anciens ; de même, les critiques contemporains, qui leur sont favorables ne doivent pas trop s'apercevoir de cette adaptation du sujet à leur époque, car elle n'est bonne qu'à condition de passer à peu près inaperçue.

Lorsque l'art est à sa naissance, tous les sujets revêtent une intense couleur locale toute contemporaine, et l'on n'aurait que l'embarras du choix pour en emprunter des exemples aux mystères du moyen âge. Il ne faudrait pas croire cependant que nos aïeux fussent sans prétention à la vraie couleur locale, spécialement dans les costumes, détail matériel où cette prétention exige une moindre réflexion. C'est ainsi que, lors de la représentation des *Actes des apôtres* à Bourges, en 1536, les persécuteurs « estoient honnestement vestus et ha-

1. *Flaubert*, pp. 74 et 75.

billés selon la mode antique, Gondoforus, roy de Inde-la-Majeure, estoit vestu d'une robe de satin cramoisy, faite à la Turquesse », et Néron était accompagné de son favori Sporus, habillé en femme « à la mode grecque ». Certes, ces prétentions à la couleur locale étaient des plus mal justifiées, ainsi qu'on peut s'en convaincre en lisant la relation de la *monstre* qui précéda la représentation [1] ; mais elles n'en manifestent pas moins l'inévitable penchant à restituer les choses conformément à leur réalité supposée.

Au XVIIe siècle, l'art tragique s'élève brusquement, avec Corneille, à un haut degré de perfection, et il est curieux de comparer le grand poète, au point de vue spécial qui nous occupe, avec le premier de ses contemporains, Rotrou. Tous deux en effet ont mis en scène un martyr chrétien ; Rotrou ne l'a fait qu'après Corneille, et cependant sa tragédie de *Saint Genest* rappelle l'enfance de l'art, tandis que *Polyeucte* est peut-être l'œuvre qui, à notre gré, approche le plus de la perfection au point de vue de la couleur locale. La recherche de cette couleur en est absente ; l'esprit ne se sent distrait, ni à la lecture, ni à l'audition, par ces particularités de mœurs qui l'occupent et l'empêchent de se laisser pénétrer du sentiment du beau.

Plus de deux siècles et demi ont passé sur cette œuvre, et cependant aucun détail ne nous choque, rien ne vient nous rappeler brusquement l'époque où elle a été écrite. Comme le veut Fromentin, Corneille a simplifié la forme autant qu'il se peut ; il n'a, pour ainsi dire, conservé dans ses personnages que ce qui fait le fond même de la nature humaine, en sorte qu'ils seront compris de tous les siècles et de tous les pays. Est-ce à dire qu'on aurait pu créer Pauline dans un siècle quelconque ? nullement, et l'on pourrait même taxer son rôle d'invraisemblance, eu égard au milieu dans lequel elle

1. Publiée en 1836 par M. Labouvrie.

a été élevée. Dès le début, Pauline a des vertus qui semblent nourries de l'esprit de l'Evangile ; mais, comme elles ont toutes leurs racines dans le cœur de l'homme, leur développement spontané n'a rien de contradictoire, et l'auditeur l'accepte sans en être choqué. A cela se borne à peu près l'influence du temps où l'œuvre a été écrite, et d'autre part l'absence de recherche de couleur locale empêche qu'elle ne présente de ces erreurs que le temps ne peut manquer de rendre choquantes.

Quelle différence ne frappe pas tous les yeux quand de là on passe au *Martyre de saint Genest* ? Bien que postérieure de six ans à *Polyeucte* et due à la plume d'un homme qui savait rendre hommage au génie de Corneille [1], cette tragédie est tout imprégée d'une couleur essentiellement contemporaine et fait songer aux œuvres du moyen âge par l'inconscience avec laquelle l'auteur fait la peinture de son temps en traitant un sujet antique. La fille de l'empereur Dioclétien parle le pur jargon des précieuses :

O ciel ! qu'un doux travail m'entre au cœur par les yeux !

Voici d'autre part un théâtre antique où les représentations ont lieu à la lumière artificielle et où les rôles de femmes sont remplis par des personnes de leur sexe, et Rotrou ne laisse pas d'insister sur les conséquences de ce fait. Ecoutez, en effet, l'actrice Marcelle se plaindre des adorateurs importuns qui envahissent sa loge :

Dieux ! comment en ce lieu faire la comédie ?
De combien d'importuns j'ai la tête étourdie !
Combien à les ouïr je fais de languissants !
Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens !
Ma voix rendrait les bois et les rochers sensibles ;
Mes plus simples regards sont des meurtres visibles ;
Je foule autant de cœurs que je marche de pas ;

1. C'est dans cette pièce même que se trouvent ces vers bien connus :

Ces poèmes sans prix, où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leur beauté notre oreille idolâtre
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

La troupe en me perdant perdrait tous ses appâts ;
Enfin, s'ils disent vrai, j'ai lieu d'être bien vaine.
De ces faux courtisans toute ma loge est pleine ;
Et, lasse au dernier point d'entendre ces douceurs,
Je les en ai laissés absolus possesseurs,
Je crains plus que la mort cette engeance idolâtre
De lutins importuns qu'engendre le théâtre,
Et que la qualité de la profession
Nous oblige à souffrir avec discrétion.

Et Genest réplique malicieusement à cette charmante tirade, qu'on ne saurait bien dire sans un éventail :

Outre le vieil usage où nous trouvons le monde ;
Les vanités encor dont votre sexe abonde
Vous font avec plaisir supporter cet ennui.

Tout autres sont les procédés de composition de Racine qui, dans ses préfaces d'*Andromaque,* les expose très clairement. La première montre ce qu'il refuse d'accorder au goût de son temps, et la seconde ce qu'il lui concède spontanément. « Toute la liberté que j'ai prise, dit-il, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans la *Troade*, et Virgile, dans le second livre de l'*Enéïde*, ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai cru le devoir faire ; encore s'est-il trouvé des gens qui se sont plaints qu'il s'emportât contre Andromaque, et qu'il voulût épouser une captive à quelque prix que ce fût ; et j'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans ; il était violent de son naturel, et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons ». Aujourd'hui, le rôle de Pyrrhus nous paraît un peu fade, et nous savons gré aux acteurs qui, comme M. Paul Mounet, le font un peu plus rude que ne le comporterait le texte. En agissant ainsi du reste, ils sont loin de trahir la pensée de Racine, qui se fût certainement bien volontiers moins écarté du personnage que nous avait légué l'antiquité.

Si Racine n'a cédé à ses contemporains qu'à contre-cœur et tout en leur résistant en ce qui concerne

Pyrrhus, c'est aux exigences de son propre génie qu'il a obéi en composant le personnage d'Andromaque. « Andromaque dans *Euripide*, dit-il, craint pour la vie de Molossus, qui est un fils qu'elle a eu de Pyrrhus, et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Mais ici il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils; et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre que le fils qu'elle avait d'Hector ».

Qui ne voit pourquoi Racine, si peu disposé à satisfaire ses contemporains en ce qui concerne Pyrrhus, va au-devant de leurs désirs quand il s'agit d'Andromaque? Faire du premier un Céladon était commettre, non seulement un contre sens historique, mais un non-sens philosophique, tandis que montrer Andromaque « donnée à l'insulaire Pyrrhus comme prix de la guerre et comme sa part des dépouilles de Troie » eût été nous jeter en pleine barbarie. Fidèle dans son cœur à son époux Hector, et même honorant ouvertement sa mémoire de même que celle d'Astyanax[1], l'Androma-

1. Solennes tum forte dapes et tristia dona,
Ante urbem in luco, falsi Simoentis ad undam,
Libabat cineri Andromache, Manesque vocabat
Hectoreum ad tumulum, viridi quem cespite inanem,
Et geminas, causam lacrimis, sacraverat aras.
. . . . . .
« Accipe et hæc, manuum tibi quæ monumenta mearum
« Sint, puer, et longum Andromachæ testentur amorem,
« Conjugis Hectoreæ. Cape dona extrema tuorum,
« O mihi sola mei super Astyanactis imago !
« Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat;
« Et nunc æquali tecum pubesceret æva ».

Enéide, liv. III.

que antique cédait par ailleurs à la violence des mœurs de son temps ; mais, avec les mœurs modernes, cette situation eût été trop choquante. Modifier sur ce point la tradition antique n'était pas altérer le type idéal de l'épouse et de la mère que représente Andromaque, mais purifier cet idéal de tout alliage étranger : l'héroïne de Racine ne devenait pas française, mais elle cessait d'être barbare.

Le théâtre de Racine occupe une telle place, non seulement dans notre littérature, mais encore sur la scène, qu'il y a un haut intérêt à approfondir tout ce qui touche à sa poétique. Aussi étudierons-nous avec quelque détail une autre de ses pièces grecques, *Iphigénie*, qui va nous donner l'occasion d'un nouveau rapprochement avec Rotrou. Ce dernier suit beaucoup plus fidèlement l'œuvre d'Euripide, en tout ce qui concerne la partie pour ainsi dire matérielle ; mais il s'en écarte beaucoup plus au point de vue moral. Nous n'avons guère à parler de Clytemnestre qui, dans son rôle de mère défendant sa fille, a pu passer d'une scène sur l'autre sans changement notable ; mais Iphigénie et Achille doivent fixer particulièrement l'attention.

Dans la tragédie d'Euripide, Achille est un honnête homme qui se soucie d'abord assez peu de la fille d'Agamemnon, mais s'indigne de l'usage que l'on a fait de son nom pour attirer la jeune fille dans un piège ; il montre, d'ailleurs, un pudique étonnement lorsque Clytemnestre lui adresse la parole, et il redoute, selon ses paroles, l'amour d'une armée désœuvrée pour la médisance et les propos des mauvaises langues. Regardant son honneur comme compromis par l'artifice d'Agamemnon, il déclare que nul ne portera la main sur celle qui fut appelée sa fiancée : « Ce n'est pas, poursuit-il, dans l'intérêt de mon hymen que je parle ainsi : cent jeunes filles recherchent mon alliance ; mais le roi Agamemnon m'a fait un cruel outrage ; c'est à moi qu'il aurait dû lui-même me demander mon nom pour gagner

sa fille, et, si Clytemnestre avait consenti à me donner sa fille en mariage, j'aurais pu l'accorder aux Grecs, si notre arrivée jusqu'à Troie en eût dépendu ». Il est difficile d'être moins galant ; mais, quand Achille voit l'héroïsme de la jeune vierge qui refuse son appui et veut se dévouer pour la Grèce, il lui témoigne son admiration : « Fille d'Agamemnon, lui dit-il, les dieux auraient fait mon bonheur si j'avais pu être ton époux, mais je félicite la Grèce de ce que tu fais pour elle, et toi-même de l'honneur de la Grèce, car ton noble langage a été digne de la patrie... J'ai conçu un désir plus vif de devenir ton époux quand j'ai connu ton caractère, car tu as le cœur généreux ».

Cette noblesse du caractère d'Iphigénie est d'ailleurs étrangère à toute fausse grandeur, car au premier moment elle se laisse dominer par la crainte de la mort et implore son père : « Ne me fais pas mourir avant le temps, car il est doux de voir la lumière ; ne me force pas à visiter la région souterraine. La première, je t'appelai du nom de père, et tu m'appelas ta fille ; la première, livrant mon corps à tes genoux, je te donnai et je reçus de toi de tendres caresses [1] ».

Les deux poètes français ont dû forcément écarter certains détails de mœurs trop étrangers aux nôtres, tels que l'étonnement d'Achille lorsque Clytemnestre lui adresse la parole ; mais ils auraient pu conserver son caractère au héros grec : le goût du jour ne le leur a pas permis, et tous deux ont peint un Achille amoureux. A ce fait brut s'arrête, d'ailleurs, la ressemblance, car Racine assure le sérieux et la dignité aux paroles d'Achille, fiancé à l'avance à la fille d'Agamemnon, tandis que Rotrou, suivant servilement Euripide au point de vue de la trame de sa tragédie, fait rencontrer pour la première fois Achille et Iphigénie et met alors,

1. Traduction Artaud.

dans la bouche de son héros, ces vers vraiment surprenants :

Jamais le dieu de Thrace, au sortir des combats,
Quand aux pieds de Vénus il mit les armes bas,
A-t-il vu si soudain engager sa franchise
Qu'à ce divin objet la mienne se voit prise ?
Le foudre est-il si prompt que ces astres vainqueurs
Ont la gloire de l'être à foudroyer les cœurs ?
J'oppose à leur pouvoir un effort inutile :
Beaux yeux, contre vos coups je ne suis plus Achille,
Et celui qu'on a vu franchir tant de hasards
Est aujourd'hui vaincu d'un seul de vos regards.

Quant à Iphigénie, nos deux poètes ont cru devoir lui donner un héroïsme plus sûr de lui-même et exempt, dès l'abord, de toute faiblesse, ce que nous regrettons [1]. Racine, toutefois, lui a prêté des retours attendris sur l'existence qu'elle va quitter :

Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père ;
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux,
Et pour qui, tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.

Si donc elle n'implore pas la pitié de son père pour éviter la mort, elle montre une sensibilité vraie, bien différente de l'héroïque Iphigénie de Rotrou qui ne daigne témoigner que son dédain pour les procédés de son père et disserte sur « la première et dernière des lois », qui « est la nécessité de mourir une fois », et sur l'outrage fait à sa mère dont il semble désavouer le fruit.

On voit avec quelle discrétion Racine touche à la tragédie antique pour l'adapter aux idées de ses contemporains ; mais on le sentira encore mieux en comparant à son œuvre, non plus celle d'un poète de

1. Ils ont du reste été poussés par Aristote à cette altération du caractère d'Iphigénie. Avec cette inaptitude, déjà constatée à comprendre les grands poètes qu'il commente, l'auteur de la *Poétique* juge Iphigénie gravement entachée d'inégalité, vu qu'à la fin de la pièce on ne saurait la reconnaître pour celle qui a paru suppliante au commencement (chap. XV).

second ordre, bien que souvent des plus attachants, mais celle du premier poète de l'Allemagne, de Gœthe, dont le génie cosmopolite semblait mieux fait que tout autre pour rester fidèle aux inspirations de l'œuvre imitée. W. Schlegel n'a pas craint de dire que « son *Iphigénie en Tauride* s'allie de plus près à l'esprit de la Grèce qu'aucun ouvrage des modernes », et Mme de Staël, fidèle écho du critique allemand, déclare que « cette tragédie rappelle le genre d'impression qu'on reçoit en contemplant les statues grecques ». Patin et Saint-Marc Girardin n'ont pas eu de peine à montrer combien ces appréciations sont erronées.

Et d'abord la simplicité de la pièce allemande n'a rien de commun avec celle de la pièce antique, ou plutôt elle est le vide. Euripide nous montre Oreste sur le point d'être immolé sur l'autel de Diane par sa sœur Iphigénie, qui ignore le nom de la victime : les faire se reconnaître et retourner en Grèce malgré de graves obstacles, voilà le sujet de sa pièce, dont l'intérêt résulte de la peinture de l'amour fraternel. Chez Gœthe, l'idée fondamentale est la même ; mais, repoussant toute action, il ne suspend nullement la reconnaissance des deux enfants d'Agamemnon et fait dire simplement à son héros : « Je suis Oreste ». D'autre part, Iphigénie décide, à l'aide de quelques aphorismes philosophiques, le roi Thoas à les laisser partir.

Mais c'est surtout dans l'étude des caractères que l'on rencontre de curieuses oppositions entre les deux œuvres. L'Iphigénie grecque gémit sur cette terre étrangère où Diane l'a transportée après l'avoir soustraite au fer de Calchas : « J'habite, dit-elle, un séjour odieux, sans époux, sans enfants, sans patrie, sans amis ». Effrayée par un songe, elle pleure son frère mort à Argos, « lui que je laissai encore à la mamelle, dit-elle, tendre fleur, faible enfant encore suspendu au sein de sa mère, Oreste, destiné à porter le sceptre d'Argos ». L'Iphigénie allemande reporte bien sa pen-

sée sur le foyer paternel, mais elle se hâte d'écarter une émotion banale pour déplorer la condition sociale des femmes : « Je ne juge point les décrets des dieux ; mais l'état des femmes est bien digne de pitié ! Dans l'intérieur, à la guerre, l'homme commande, et hors de son pays il sait pourvoir à ses besoins. Il a le plaisir de la possession ; la victoire le couronne ; une mort glorieuse lui est réservée. Mais la femme, dans quel cercle étroit est renfermé son bonheur ! Obéir à un époux farouche, c'est son devoir et sa consolation ». — « Jamais femme ou fille des héros de la Grèce, dit justement Saint-Marc Girardin, a-t-elle pensé ou parlé ainsi ! Iphigénie, Antigone, Polyxène pleurent de mourir sans époux et sans enfants ; mais elles ne pleurent pas de l'idée d'obéir à un époux. Elles regrettent les joies de l'hymen et de la maternité ; elles ne regrettent pas leur indépendance [1] ».

L'opposition n'est pas moindre entre les deux Oreste. Quand le héros d'Euripide fait ses adieux à Pylade, qui rougit d'abandonner son ami et de retourner seul vers Argos, il lui dit que la mort n'est pas un mal pour lui-même, persécuté par les dieux ; il lui recommande sa sœur Electre qu'il lui a donnée pour épouse : « Aie des enfants de ma sœur... ne l'abandonne jamais en voyant la solitude de son alliance et de la maison de mon père... Elève-moi un tombeau qui conserve mon souvenir, et que ma sœur l'arrose de ses larmes et y dépose sa chevelure... Adieu, compagnon de mes chasses, le plus fidèle de mes amis, élevé avec moi dès l'enfance, toi qui as porté si constamment le fardeau de nos douleurs [2] ». De ce souvenir si simple de leurs peines et de leurs plaisirs communs rapprochons les rêveries du soir, au bord de la mer, que l'Oreste allemand rappelle à son ami : « Lorsque les vagues venaient se jouer à nos pieds, et que le monde si grand, si vaste, se déployait à nos re-

1. *Cours de littérature dramatique*, XXV.
2. Traduction Stapfer.

gards, souvent alors un de nous tirait son épée avec feu, et les belles actions à venir sortaient autour de nous du sein de la nuit, innombrables comme les étoiles ».

Ne reprochons point à Gœthe d'avoir peint ses héros conformément à son génie et à celui de sa race, mais constatons que ce génie est bien plus éloigné du génie grec que ne l'est celui de Racine. Si l'on a pu reprocher à celui-ci la galanterie de ses héros et si, dans l'ébauche du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride* qu'il nous a laissée, l'amour joue son rôle accoutumé, un fils du roi Thoas aimant la jeune prêtresse de Diane, trouve-t-on que Gœthe ait fait beaucoup mieux en faisant soupirer le roi Thoas lui-même, en son veuvage?

Un mot encore à propos de Racine, qu'on a tant de peine à quitter. La question du décor n'est pas étrangère à celle de la couleur locale; eh bien! en une thèse de doctorat des plus captivantes, M. Le Bidois nous a montré comment Racine a su assurer la décoration de ses pièces d'une façon qui résout la question de la couleur locale en détournant l'attention de la toile peinte. « La scène matérielle de la tragédie de Racine... n'est, même dans la pensée du poète d'*Athalie*, qu'un cadre assez insignifiant. Loin de compter sur elle pour rehausser son drame, il lui sait gré surtout de ne point arrêter nos regards, de ne point les détourner de ce qui est pour lui le principal objet. Il entend que sa tragédie nous offre un plaisir d'ordre tout spirituel, et plus que sur tous les maître Georges, tous les Rubé et Chaperon du monde, c'est sur lui-même, c'est sur lui seul que Racine compte pour nous dispenser nos plaisirs. Il ne nous faut donc pas chercher dans les dessins et nomenclatures de tel ou tel mémoire célèbre, ni dans aucun registre théâtral, les maigres renseignements qu'ils peuvent offrir sur la mise en scène de la tragédie de Racine. Son décor véritable est ailleurs.

« Nous ne le trouvons pas même dans ces descriptions de la scène et de son idéal prolongement dont il

a été parlé plus haut[1] : celles-ci s'accordent avec lui dans un fin et juste rapport ; elles lui sont un harmonieux accompagnement, elles ne le contiennent pas. Où faut-il donc le chercher, ce décor insaisissable ? Nulle part ailleurs qu'à sa place véritable, c'est-à-dire sur la scène, et cela toutes les fois qu'une passion vivement émue se donne en spectacle à nos yeux, c'est-à-dire, chez Racine, à tous les moments du drame.

« Il n'en faut point douter, si le drame de Racine est d'ordre psychologique, si son sujet est, avant tout, un conflit violent de passions, son lieu véritable, c'est l'âme, et, par une conséquence logique, son décor parfaitement approprié, c'est la figure humaine.

« Le visage, « théâtre, disait Mascaron, où toutes les passions paraissent avec leur livrée », n'offre-t-il point par lui-même ce *spectacle complet* qu'exigent les théoriciens de la scène ? n'est-il pas véritablement le plus simple et le plus riche décor, le plus naturel à la fois et le plus apte à se plier aux exigences de l'art, celui qui se prête le mieux à toutes sortes de variétés et de changements ? bref ne réalise-t-il pas toutes les conditions d'une belle décoration plastique ? Mais il offre un décor plus spirituel que matériel ; l'âme s'y imprime aussi fortement qu'il est possible, ou plutôt elle y transparaît elle s'y manifeste dans un maximum d'éclat par un minimum de matière, par une matière dont l'âme même constitue la substance et modèle la forme. Aussi est-il aisé de comprendre qu'un drame tout psychologique, comme la tragédie de Racine, ne puisse rencontrer un miroir plus fidèle et plus parfait. C'est là le « point d'optique idéal »[2].

Mais il faut nous détacher de Racine. Certes l'œuvre dramatique de Voltaire n'a qu'une valeur bien relative,

1. Il s'agit des perspectives de second plan qu'ouvre Racine à l'imagination : l'Orient désert dans *Bérénice*, toutes les régions qu'évoque *Mithridate*, Troie, la mer et les vents dans *Iphigénie*, etc.

2. *La vie dans la tragédie de Racine*, 1re partie, chap. IV.

mais elle n'est pas sans contenir quelque enseignement. Notons d'abord que l'esprit de polémique, qui ne pouvait y faire défaut, y introduit les passions du moment : « En quelque lieu, a dit Villemain, en quelque temps que sa fiction transporte Voltaire, sa poésie sera toujours philosophique et pleine d'allusions modernes ». D'autre part, ayant le génie du théâtre, il sentait bien que les peintures d'histoire y trouvent difficilement place : « J'aurais bien voulu, écrit-il à l'occasion d'*Adélaïde Duguesclin*, parler un peu de ce fou de Charles VI, de cette mégère Isabeau, de ce grand homme Henri V ; mais quand j'en ai voulu dire un mot, j'ai vu que je n'en avais pas le temps, *et non erat his locus* ».

Ce n'est pas à dire que Voltaire n'ait pas eu la prétention de peindre fidèlement les mœurs des pays où il plaçait les sujets de ses drames : « J'ai voulu peindre les mœurs des Tartares et des Chinois, dit-il dans sa préface de *l'Orphelin de la Chine*. Les aventures les plus intéressantes ne sont rien quand elles ne peignent pas les mœurs », et la Harpe, fidèle commentateur des intentions du maître, ne manque pas de s'écrier avec admiration : « Toujours des peintures de mœurs ! » Or ce que vaut cette prétention à la fidélité locale, on peut l'apprécier en rapprochant l'œuvre de Voltaire de celle qui l'a inspirée, l'*Orphelin des Tchao*. Tout l'intérêt du drame chinois roule sur un jeune enfant qu'il faut sauver de la mort, but auquel les personnages mis en scène sacrifient, le plus simplement du monde, soit leur propre vie, soit celle de leurs enfants. Ces actes de dévouement sont expliqués par le fait qu'il s'agit du dernier descendant d'une race illustre et malheureuse ; ils mettent ainsi en évidence le culte de la famille chez les Chinois, et la facilité avec laquelle on se donne la mort est un second trait de mœurs.

Pour porter cette action sur la scène française, Voltaire en modifie singulièrement la base morale : l'orphelin qu'il s'agit de sauver n'est plus le simple rejeton

d'une noble famille, c'est le fils de l'empereur, massacré avec tous ses autres enfants par les Tartares de Gengis-Khan : par là sont mises en jeu la dynastie et l'indépendance nationales, ce qui change complètement le principe d'action des personnages et fait disparaître du drame le culte des Chinois pour la famille ; aussi Voltaire, pour rester fidèle à son programme de couleur locale, ne peut qu'y faire une froide allusion :

> Cet empire détruit, qui dut être immortel,
> Seigneur, était fondé sur le droit paternel.

Ce premier changement n'a pas suffi. Alors que, dans l'œuvre originale, tout l'intérêt est concentré sur l'orphelin, dans l'adaptation il est reporté sur les parents, Zamti et Idamé, qui sacrifient leur enfant pour sauver l'héritier du trône ; aussi, tandis que le vrai Chinois qui sacrifie son fils ne laisse voir aucune angoisse, Voltaire développe longuement la lutte entre le patriotisme et la nature. Enfin, si nous considérons la facilité avec laquelle les Chinois se donnent la mort, nous retrouvons l'intention de couleur locale qu'annonce la préface, mais les circonstances où se manifeste la pensée du suicide sont telles que Voltaire a dû mettre la couleur locale dans les mots, tant elle est peu dans le fait lui-même : Gengis-Khan, amoureux d'Idamé, consent à épargner ses victimes si Zamti lui abandonne son épouse ; mais Idamé repousse avec horreur une telle proposition et obtient la faveur d'un dernier entretien avec Zamti. C'est alors qu'elle lui parle de mourir ensemble :

> De nos voisins altiers imitons la constance ;
> De la nature humaine ils soutiennent les droits,
> Vivent libres chez eux et meurent à leur choix ;
> Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
> Et plus que le néant ils craignent l'infamie.
> Le hardi Japonais n'attend pas qu'au cercueil
> Un despote insolent le plonge d'un coup d'œil.

Que vient faire ici l'exemple des Japonais, alors que, dans les circonstances données, l'idée du suicide n'a rien de caractéristique ? Loin de nous la pensée de

reprocher à Voltaire de n'avoir pas fait une pièce chinoise, qui était toute faite d'ailleurs ; mais il est bien permis de sourire de cette couleur locale qui ne consiste guère, selon l'expression de Victor Hugo, qu'en quelques touches ajoutées après coup. Ne la blâmons pas d'ailleurs, car elle donnait satisfaction aux exigences du public.

Après Voltaire, la littérature tragique offre un médiocre intérêt ; mais Ducis mérite de fixer l'attention, parce qu'il peut être considéré comme l'un des fondateurs de l'école du *bon goût,* dont l'imitation des modèles est l'unique préoccupation et qui arrive ainsi aux plus invraisemblables absurdités : ayant à choisir entre la couleur vraie du sujet et la couleur contemporaine, elle en choisit une troisième. Ducis, par exemple, adaptant l'œuvre de Shakspeare à notre scène, reste exactement fidèle aux détails des pièces grecques de Racine : son Hamlet implore *les dieux* et embrasse l'urne contenant les cendres de son père. Et ce n'est pas un cas isolé, c'est un système bien arrêté ; écoutez par exemple ce que sont devenues les sorcières de *Macbeth* :

> On a vu sur nos bords la terrible Iphyctone,
> Iphyctone, interprète et ministre des dieux.

L'école romantique, avec Victor Hugo à sa tête, s'inspira d'une façon plus intelligente de l'œuvre du grand tragique anglais, et il ne sera peut-être pas inutile de nous rendre compte de ce que fut celle-ci au point de vue de la couleur locale.

Quoi qu'on en ait dit, nous pouvons prévoir qu'elle en a peu, si nous ajoutons foi à ce jugement porté par Taine sur Shakspeare, dans son *Histoire de la littérature anglaise* : « Ses personnages, dit-il, sont tous de la même famille. Bons ou méchants, grossiers ou délicats, spirituels ou stupides, Shakespeare leur donne à tous un même genre d'esprit qui est le sien. Il en fait des gens d'imagination dépourvus de volonté et de raison, machines passionnées, violemment heurtées les

unes contre les autres ». Un poète qui se met ainsi constamment dans son œuvre ne peut guère peindre que son temps et son pays, en même temps que lui-même. Tel est bien du reste l'avis d'un critique très pénétrant et très bien informé de tout ce qui touche l'Angleterre, M. Augustin Filon, qui, étudiant la *Politique de Shakespeare* dit : « Je suis persuadé que les Romains de Shakespeare sont les Anglais contemporains d'Elisabeth et de Jacques, de même que les animaux de La Fontaine sont les Français de 1660 » [1].

Parmi les pièces à sujets romanesques, *Roméo et Juliette* fournit un exemple frappant du génie anglais transporté dans un sujet italien. Pour nous en rendre compte, rapprochons le drame de Shakespeare du récit de Luigi da Porto, le premier conteur italien qui ait écrit l'histoire des amants de Vérone.

La Juliette anglaise est attirée par l'idée de la mort, son esprit s'abandonne à toutes les imaginations terrifiantes qu'évoque ce mot. Ecoutez-la au moment où elle va boire le narcotique qui doit la faire passer pour morte ; elle ne pense pas seulement à Roméo qui viendra la délivrer, épiant son réveil dans le tombeau, elle songe à toutes les terreurs qui pourront l'assaillir, si elle s'éveille avant l'arrivée de son époux : « Et si une fois enfermée dans la tombe, s'écrie-t-elle, je m'éveille avant que Roméo ne vienne me délivrer ? Oh ! ce serait horrible ! nul air ne pénètre dans ce redoutable caveau, et j'y serais infailliblement suffoquée avant l'arrivée de mon Roméo. Ou, si je vis, que deviendrai-je dans les ténèbres de la nuit et de la mort, au milieu des terreurs de ce funèbre séjour, antique réceptacle qui a reçu depuis tant de siècles les ossements de mes ancêtres ; où Tybalt saignant encore, fraîchement inhumé, pourrit dans son linceul ; où, à certaines heures de la nuit, on prétend que des esprits reviennent ? Hélas !

1. *Journal des Débats* du 25 juin 1901.

hélas ! si je me réveille avant l'heure au milieu d'exhalaisons infectes, de gémissements comme ceux de la mandragore qu'on déracine, voix étranges qu'un mortel ne peut entendre sans être frappé de démence. O mon Dieu ! entourée de ces épouvantables terreurs, j'en deviendrai folle ; mes mains insensées joueront avec les squelettes de mes ancêtres ! j'arracherai de son linceul le cadavre sanglant de Tybalt et dans mon aveugle frénésie, transformant en massue l'un des ossements de mes pères, je m'en servirai pour me briser le crâne. Oh ! il me semble voir l'ombre de Tybalt ; il cherche Roméo dont la fatale épée a percé sa poitrine. Arrête, Tybalt, arrête ! Je viens, Roméo ! je bois à toi » [1].

Ecoutons maintenant la Juliette italienne. Quand le frère Laurent lui propose, en termes obscurs, la poudre qui doit l'endormir, elle croit qu'il s'agit de la soustraire par la mort à l'hymen qu'on veut lui imposer : « Mon père, donnez-moi en toute sûreté le poison, dit-elle, et jamais personne autre que moi ne le saura » ; à quoi le vieux prêtre répond : « Ce n'est pas du poison que je te donnerai ma fille, car ce serait péché de te laisser mourir si jeune et si belle ». Puis il lui expose son projet et ajoute : « Mais, dis-moi, n'auras-tu point peur du cadavre de Tebaldo, ton cousin, qui fut enseveli naguère ? » — La jeune fille toute joyeuse déjà s'écria : « Père, si par telle voie je devais parvenir jusqu'à Roméo, sans crainte j'oserais traverser l'enfer ! [2] »

Du rapprochement des deux textes ressort l'opposi-

1. Traduction de M. Benjamin Laroche.
2. Traduction de M. Henry Cochin.

Déjà dans cette scène avec le frère Laurent, la Juliette anglaise, tout en se montrant très vaillante, avait marqué sa propension aux images lugubres : « Ah ! plutôt que d'épouser Pâris, ordonnez-moi de m'élancer des créneaux de cette tour que j'aperçois là-bas, de voyage sur une route infestée de voleurs, de m'enfoncer dans un bois rempl de serpents ; enchaînez-moi avec des ours rugissants ; enfermez-mc la nuit dans un charnier funèbre, ensevelie sous des ossements qu s'entre-choquent avec un bruit lugubre, sous des débris infects, de crânes jaunis et décharnés ; ou dites-moi de descendre dans une foss récente, en compagnie du mort et sous le même linceul ».

tion radicale des deux génies avec une intensité qu'affaiblirait tout commentaire.

Revenons à l'œuvre dramatique de Victor Hugo. Aujourd'hui, la valeur historique de la couleur locale des poètes romantiques est généralement tenue en médiocre estime ; mais nous ne considérons pas ce côté de la question, et nous accepterons tout pour bon au point de vue de l'histoire, nous bornant à noter nos impressions de spectateur sur la valeur esthétique de cette couleur locale. Nous prendrons d'ailleurs pour sujet d'étude *Marion de Lorme*, que nous avons jadis vu jouer bien des fois par Delaunay et Mounet-Sully, ces grands artistes ,et pour laquelle nous avons noté avec soin nos impressions. Les voici d'abord sans commentaire.

Le premier acte séduit dès l'abord, et non seulement cet effet persiste aux représentations suivantes, mais le charme va toujours s'accentuant. Le deuxième acte, au contraire, est absolument ennuyeux ; le troisième est assez animé, et on l'écoute avec plaisir, mais sans grand intérêt. Long et fatigant paraît le quatrième acte; mais le cinquième est animé d'un grand souffle lyrique, qui s'empare puissamment de l'âme du spectateur.

Le premier acte, si charmant selon nous, est tout entier occupé par l'exposition du sujet. Didier aime Marion sans savoir qui elle est ; ses idées, son caractère, tout annonce que la vérité lui sera cruelle. Tel est le point de départ du drame psychologique que l'on pressent ; l'apparition de Saverny, l'un des anciens adorateurs de Marion, prépare d'ailleurs la crise qui va provoquer ce drame. Tout occupé à poser ses personnages, Hugo se montre très sobre en fait de couleur locale ; il a su cependant donner quelques touches discrètes, se reliant étroitement à l'action, et que l'on peut citer comme des modèles. Ainsi, le marquis de Saverny offre à Marion un livre qui a été fait pour elle, « la Guirlande d'amour, à Marion de Lorme », et qui, aperçu ensuite

par Didier, lui donne occasion de montrer son mépris pour cette femme. Ce petit livre n'est donc point un hors-d'œuvre, et, d'autre part, son titre est bien dans le goût du temps : la Guirlande de Marion fait penser à la *Guirlande de Julie*, cette fameuse galanterie de Montausier ; mais, pour goûter la scène dramatique à laquelle il donne lieu, point n'est besoin de connaître l'admirable Julie.

Le deuxième acte nous montre simplement un duel entre Didier et Saverny, suivi de l'arrestation du premier, le second ayant fait le mort pour échapper à cet accident ; on a appris d'ailleurs que le duel est interdit sous peine de pendaison. On voit donc se nouer une action secondaire, qui pourra se rattacher au drame psychologique, mais qui, pour l'instant, ne lui fait faire aucun pas : c'est donc un acte à peu près vide. Mais le poète a pu y donner libre carrière à une de ses idées de prédilection : « Ce que l'histoire oublie ou dédaigne, a-t-il dit, dans une note à la préface de Cromwell, les détails de costumes, de mœurs, de physionomies, le dessous des événements, la vie en un mot, appartiennent au drame ». Eh bien ! il nous peint la vie de garnison sous Louis XIII ; il nous montre les officiers du régiment de Blois attablés à la porte d'un cabaret et nous fait assister à leur instructive conversation. Nous apprenons ainsi que, en 1638, les aiguillettes et les boutons ne sont plus de mode et ont été supplantés par les nœuds et les rubans, et qu'on porte orange avec des faveurs bleues. A la même époque, Corneille succède à Garnier, comme les grands chapeaux de feutre aux mortiers de velours. Est-il besoin d'aller chercher plus loin la cause de l'ennui que distille cet acte, et, en présence de toute cette érudition, comment ne pas songer au *non erat his locus* de Voltaire ?

Au troisième acte, on voit se développer longuement l'action secondaire nouée au deuxième acte ; mais un événement capital s'y produit : Didier apprend que

l'ange était un démon, que Marie est Marion ; le poète ne nous montre d'ailleurs que fort peu de suites psychologiques de cette découverte. Le défaut essentiel de cet acte ne saurait être mis à la charge de la couleur locale : il tient au développement exagéré de l'action secondaire, qui devient un véritable drame d'aventures. Signalons cependant un détail de mœurs d'assez fâcheux effet : le vieux marquis de Nangis, accablé par la mort de son neveu Saverny, erre dans son parc, mais avec une mise en scène bien propre à tuer toute émotion : « Neuf gardes vêtus de deuil, la hallebarde sur l'épaule droite et le mousquet sur l'épaule gauche, le suivent sur trois rangs à quelque distance, s'arrêtant quand il s'arrête et marchant quand il marche ».

Nous voici arrivés à ce quatrième acte, qui, dans les pièces bien faites, contient les scènes les plus importantes ; mais ici il ne sert qu'à faire obtenir par Marion la grâce de Didier. Or cette grâce ne nous intéresse qu'à un titre secondaire, en tant qu'elle influera sur le drame psychologique ; c'est dire qu'elle n'était aucunement propre à remplir tout un acte. Ajoutez à cela que, pendant ce temps, Marion ignore que Didier a découvert son secret, en sorte qu'elle est constamment en retard sur les pensées des spectateurs. Où est donc l'intérêt de cet acte ? il faut qu'il soit (ou bien il n'est pas) dans la peinture de Louis XIII et de Richelieu, invisible mais présent. Prenons pour exacte cette peinture : cela ne la rend pas moins étrangère à l'action, et nous pouvons assurer qu'elle nous a toujours profondément ennuyé et fatigué. Quand Marion glisse dans son corsage la grâce de Didier pour empêcher le roi de la reprendre, nous songeons à Mlle de Hauteford, de même qu'au premier acte nous pensions à Julie d'Angennes, mais cette grâce nous laisse fort indifférent, car elle ne se rattache qu'à l'action secondaire.

Voilà donc trois actes à peu près vides, dont deux sont dus aux peintures de mœurs et un au goût pour le

drame d'aventures ; il va falloir que le cinquième rattrape le temps perdu, en condensant tout ce qui fait le vrai sujet de la pièce. Nous sommes sur le préau de la prison où sont détenus Didier et Saverny ; Marion arrive avec la grâce, mais Laffemas lui en montre la révocation, puis, dans une courte scène, la décide à payer d'un prix infâme le moyen de faire évader Didier. Ainsi se trouve escamotée l'une des peintures essentielles du drame, celle de la déchéance indélébile que conserve cette femme au milieu de son sincère amour, déchéance que n'effaceront point, au dénouement, les belles phrases de Didier. Il nous est enfin donné d'entendre celui-ci épancher sa douleur en élans lyriques d'un superbe effet et aspirer, comme à une délivrance, à la mort qui l'attend le soir même. Bientôt arrive Marion qui vient le faire évader, et la voilà la scène à faire, mais la voilà dans de mauvaises conditions, car il faut résoudre deux situations distinctes, celle qui résulte de ce que Marie est Marion et celle que fait naître la scène précédente avec Laffemas. Il y a là une superposition qui ne permet pas de développer les conséquences du premier fait ; seule donc la dernière situation peut fournir ce qu'elle contient, et Victor Hugo du reste, quelque critique de détail qu'on puisse formuler, en a tiré un superbe parti. Pourquoi faut-il que, au dernier moment, la couleur locale nous ressaisisse et nous montre une litière gigantesque, portée par vingt-quatre gardes à pied et entourée de trente autres gardes avec torches et hallebardes, litière dans laquelle est supposé se trouver le cardinal se rendant au lieu du supplice ?

Après avoir constaté, par une épreuve tout expérimentale, le mal fait au drame de Victor Hugo par la recherche des peintures de mœurs et de la couleur locale, voyons si le grand principe de l'atmosphère morale a été observé par lui dans l'intimité des caractères. Il ne s'agit pas ici de la vérité historique des personnages, car, à ce compte, le rôle de Marion de Lorme

serait d'une invraisemblable fausseté : évidemment, selon l'expression de Gœthe, le poète lui a fait l'honneur de lui emprunter son nom pour l'appliquer à un être de sa création. D'autre part, nous reconnaissons que, dans un rôle secondaire comme celui de Saverny, Hugo a pu être assez fidèle à l'esprit de l'époque et bien rendre l'insouciance et la gaiété de la jeunesse française au milieu des tragiques aventures du règne de Louis XIII et du commencement de celui de Louis XIV ; mais, quand il s'agit de son héros, il est absolument dominé par son génie propre et l'esprit général de la littérature contemporaine. Didier est bien le frère de René, de Werther et de Chatterton. Considérons-le, en effet, non au milieu de sa douleur, mais lorsqu'il s'abandonne naïvement à son amour pour Marion, car alors, s'il est sombre et fatal, c'est qu'il l'est essentiellement. Ecoutons-le au premier acte, lorsque sa belle amie l'accueille avec ce doux reproche :

Me laisser compter
L'heure en vous attendant !

DIDIER, *gravement*.

J'hésitais à monter.
... Tout à l'heure, au pied de ces murailles,
J'ai senti de pitié s'émouvoir mes entrailles,
Oui, de pitié pour vous. — Moi, funeste et maudit,
Avant que d'achever ce pas, je me suis dit :
« Là-haut, dans sa vertu, dans sa beauté première
Veille, sans tache encore, un ange de lumière,
Un être chaste et doux, à qui, sur les chemins,
Les passants à genoux, devraient joindre les mains.
Et moi, qui suis-je, hélas ! qui rampe avec la foule ?
Pourquoi troubler cette eau si belle qui s'écoule ?
Pourquoi cueillir ce lys ? Pourquoi, d'un souffle impur,
De cette âme sereine aller ternir l'azur ?
Puisqu'à ma loyauté, candide, elle se fie,
Celle que l'innocence à mes yeux sanctifie,
Ai-je droit d'accepter ce don de son amour,
Et de mêler ma brume et ma nuit à son jour ?
. . . . . .
Seul, à vingt ans, la vie était amère et triste ;
Je voyageai. Je vis les hommes et j'en pris
En haine quelques-uns et le reste en mépris ;

Car je ne vis qu'orgueil, que misère et que peine
Sur ce miroir terni qu'on nomme face humaine.
Si bien que me voici, jeune encore et pourtant
Vieux, et du monde las comme on l'est en sortant ;
Ne me heurtant à rien où je ne me déchire ;
Trouvant le monde mal, mais trouvant l'homme pire.

Ce Didier n'est décidément pas plus du XVIIe siècle que Juliette n'est une italienne, et Victor Hugo est le premier à ne nous point donner l'impression de cette atmosphère morale dont il avait si bien fait la théorie. En somme, la couleur locale nous est apparue comme la plus décevante chimère qui soit au monde : tous ont plus ou moins la prétention de l'observer, mais ils s'en tiennent, ou à peu près, à cette couleur locale toute de surface que flétrit la préface de *Cromwell* : c'est encore là, après tout, qu'elle est le moins nuisible et peut, aux moindres frais, donner satisfaction à certaines exigences des auditeurs ; encore faut-il qu'elle soit modeste et ne s'affiche pas trop, sans quoi l'œuvre deviendrait intolérable.

Nous voudrions maintenant rechercher, par l'étude de la peinture, comment se pose et se résout la même question dans un autre art. Deux peintres de grand talent ont soutenu à ce sujet des thèses tout à fait opposées et précisément en en faisant l'application, tous deux, à la représentation des scènes de l'histoire sacrée ; on a vu déjà qu'Eugène Fromentin est un contempteur résolu de la couleur locale, mais il mérite bien qu'on insiste sur les développements qu'il a donnés à l'expression de sa pensée.

« On a écrit, dit-il, bien plus, on a voulu prouver par des essais que les anciens maîtres avaient défiguré la Bible par la peinture, qu'elle avait rendu l'âme entre leurs mains, et que, s'il restait un moyen de ressusciter cette chose aujourd'hui morte, c'était d'aller la contempler toute réelle encore et dans son effigie vivante, en Orient.

« Cette opinion s'appuie sur un fait vrai en lui-même : c'est que les Arabes, ayant à peu près conservé les habitudes des premiers peuples, doivent aussi, mieux que personne, en garder la ressemblance, non seulement dans leurs mœurs, mais encore dans leur costume, costume si favorable d'ailleurs qu'il a le double avantage d'être aussi beau que le grec et d'être plus local. Il est certain, ajoute-t-on, que Rachel et Lia, filles du pasteur Laban, n'étaient point habillées comme Antigone, fille du roi Œdipe ; qu'elles se présentent à notre esprit dans un tout autre milieu, avec une forme différente et aussi sous un tout autre soleil ; il est non moins certain que les patriarches devaient vivre comme vivent les Arabes, comme eux gardant leurs moutons, ayant comme eux des maisons de laine, des chameaux pour le voyage et le reste.

« Mon opinion, quant au système, la voici :

« C'est que les hommes de génie ont toujours raison, et que les gens de talent ont souvent tort. Costumer la Bible, c'est la détruire ; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme. La placer en un lieu reconnaissable, c'est la faire mentir à son esprit ; c'est traduire en histoire un livre antéhistorique. Comme, à toute force, il faut vêtir l'idée, les maîtres ont compris que dépouiller la forme et la simplifier, c'est-à-dire supprimer toute couleur locale, c'était se tenir aussi près que possible de la vérité... *Et ego in Arcadiâ*... Sont-ce des Grecs ? est-ce l'Arcadie ? oui et non : non, pour le drame ; oui, dans le sens de l'éternelle tragédie de la vie humaine.

« Donc, hors du général, pas de vérité possible, dans les tableaux tirés de nos origines, et, bien décidément, il faut renoncer à la Bible ou l'exprimer comme l'ont fait Raphaël et Poussin.

. . . . . .

« Si, plus fréquemment que d'autres, ce peuple approche de l'épopée, c'est alors par l'absence même de tout

costume, c'est-à-dire en quelque sorte en cessant d'être Arabe pour devenir humain. Devant la demi-nudité d'un gardeur de troupeaux, je rêve assez volontiers de Jacob. J'affirme au contraire qu'avec le *burnouss* saharien ou le *mach'la* de Syrie, on ne représentera jamais que des Bédouins[1]».

Ajoutons à ce passage le suivant, qui l'atténue dans une certaine mesure : « L'Arabe à pied, drapé, chaussé de sandales, est l'homme de tous les temps et de tous les pays ; de la Bible si tu veux, de Rome, des Gaules, avec un trait de la race orientale et la physionomie propre aux gens du désert. Il peut figurer dans quelque scène que ce soit, grande ou petite, et c'est une figure que Poussin ne désavouerait pas. Le cavalier, au contraire, debout sur son cheval efflanqué, lui serrant les côtes, lui rendant la bride, poussant un cri de gosier et partant au galop, penché sur le cou de sa bête, une main à l'arçon de la selle, l'autre au fusil, voilà l'homme du Sahara ; tout au plus pourrait-on le confondre avec le cavalier de Syrie[2] ».

Quoi qu'il en soit de cette atténuation à une thèse absolue, il est certain que M. James Tissot est d'un avis singulièrement opposé à celui de Fromentin. Dans la préface à sa *Vie de Jésus*, il n'a pas craint de dire que « le monde chrétien a eu depuis longtemps l'imagination faussée par les fantaisies des peintres » ; lui-même a voulu être émotionné directement par la vie de Notre Seigneur, en passant dans les mêmes lieux, en contemplant les mêmes paysages, en cherchant les traces de la même civilisation. On sait qu'il partit en conséquence pour la Terre Sainte au mois d'octobre 1886 et qu'il en revint en 1894 avec cette admirable série de quatre cents gouaches qui souleva une émotion si vive, au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. En présence d'une pareille œuvre, on se sent saisi de respect

1. *Un été dans le Sahara*, Djelfa, 31 mai.
2. *Idem*, El-Aghouat, juin 1853.

et on éprouve quelque pudeur à la discuter en pédant ; mais il faut pourtant bien se résigner à le faire.

On remarquera tout d'abord que les Livres Saints sont le patrimoine commun de tout le monde chrétien et les inspirateurs universels de son art ; astreindre celui-ci à observer toutes les règles de la couleur locale, c'est donc obliger les peintres, soit à se rendre en Terre Sainte et à y faire, comme M. Tissot, un long séjour, soit à s'inspirer de cet artiste et de quelques autres, c'est-à-dire à ne faire que des imitations et à tomber à bref délai dans le poncif le plus mort et le plus anti-artistique.

De quel droit d'ailleurs supposer que pays et population ont fidèlement conservé leur ancien aspect ? Une fois posée la règle de la vérité historique et locale, il n'y a point de motif pour que chaque œuvre ne donne lieu à une critique étrangère à l'art, et le peintre devra bientôt s'appliquer à ne point reproduire ce qu'il voit, mais à transformer le monde oriental actuel, pour le rapprocher de la conception que la science du jour donne de son état à la date de l'événement représenté. Comment ne pas se rappeler à ce sujet la mésaventure arrivée à Ernest Renan, faisant rêver Jésus sous des orangers, alors que ceux-ci ne sont venus que bien des siècles après lui de l'Inde en Galilée ? M. Gaston Paris, en rappelant ce fait, en signale d'autres qui, pour ne pas viser tous la Terre Sainte, n'en montrent pas moins ce qu'aurait de purement conventionnel mainte peinture prise sur les lieux, mais à plusieurs siècles de distance : le cactus-raquette et l'aloès qui caractérisent les paysages de Sicile et d'Afrique n'ont été importés du Mexique qu'au seizième siècle ; il n'y avait pas de roses en Judée au temps du *Cantique des cantiques*, et, quant à la Lombardie, on peut dire qu'on n'y rencontre presque aucune plante qu'ait pu y voir Virgile[1]. Renan, qui se

1. *Journal des Débats* du 14 septembre 1897. Les plantes dans les civilisations antiques.

piquait de faire de la science, répondit à Louis Bourdeau lui signalant son erreur qu'il remplacerait citronniers et orangers par des pommiers et des noyers; il avait sans doute raison, mais croyez-vous que Lamartine eût dû beaucoup s'émouvoir pour avoir fait fleurir des roses en Judée alors qu'elles y étaient inconnues?

Voyons maintenant quels sont les résultats obtenus par M. Tissot. Pour retirer de son œuvre une impression résultante, nous nous sommes absorbé, n'ayant plus la possibilité de revoir les originaux, dans la charmante occupation de feuilleter les reproductions de la maison Mame ; or, arrivé à la fin du premier volume, nous éprouvions par-dessus tout l'impression d'avoir repris contact avec les populations dites orientales (nous ne connaissons que celles d'Algérie et de Tunisie) : l'impression religieuse était faible, étant à peu près étrangère aux scènes de genre et la bizarrerie de la représentation des scènes proprement religieuses empêchant leur action sur nous ; heureusement le « genre » se montre fort envahissant. Nous citerons deux exemples de scènes de l'Evangile transformées ainsi en tableaux de genre.

La *Visitation* nous montre un humble intérieur. Le vieux Zacharie ouvre la porte, faisant face au spectateur, et par cette porte entrent à la fois et la lumière et Marie : quelle jeune femme charmante et de quel geste vif elle va à Elisabeth, vue de dos ! par la porte apparaît une vue tout ensoleillée, et, au pied de quelques marches devinées, se tient l'âne qui vient d'amener Marie et qu'accompagne un vieux et pittoresque ânier, qui pourrait bien être Joseph, à en juger par ses représentations authentiques. Pour égayer l'intérieur qui menacerait d'être trop sombre, un rosier développe ses rameaux fleuris au-dessus de la porte, en dedans de celle-ci. La scène est ravissante, mais c'est une visite, la plus charmante des visites : ce n'est pas la Visitation, et nous n'éprouvons devant elle ni l'impression du récit

évangélique, ni celle du tableau si simple de Sebastiano del Piombo, au Louvre.

Regardez aussi Joseph et la Vierge cherchant un gîte, et votre œil sera amusé par cette scène bien locale. Comme cadre, une ruelle avec une voûte au fond et deux escaliers latéraux donnant accès aux maisons ; Marie est sur l'âne, et Joseph est vu de dos en avant de celui-ci ; un chameau apparaît sous la voûte ; des figures diverses se groupent aux portes, aux fenêtres et sur les escaliers, pendant qu'une jeune femme, portant un enfant sur son dos, fait équilibre en avant, à droite, au groupe évangélique, voisin de l'escalier de gauche. Est-il possible de ne pas se laisser distraire par cette scène trop pittoresque ?

Dans un autre genre nous citerons le *Magnificat* : Marie, debout, a l'air d'une arabe en prière ; tête redressée, yeux fermés, mais écartées et levées à hauteur de la poitrine, elle ne donne pas le sentiment de la prière chrétienne.

Voilà pour les parties de l'œuvre fidèle à son principe ; mais il y en a une autre, et considérable, où M. Tissot a dû s'écarter de son réalisme historique. Voici d'abord le personnage de Jésus, qui se distingue de son milieu par son costume blanc sans turban et nous fait bien l'effet d'un simple compromis ; lui-même, remarque M. de Wyzewa, apparaît comme un nazaréen, un galiléen, et non comme un israélite au visage fortement accentué, tel que nous le montrent les portraits voisins de son époque.

« Et ce n'est pas seulement la figure du Christ que le peintre s'est vu contraint d'idéaliser. Il s'est rendu compte, inconsciemment peut-être, de l'impossibilité qu'il y avait pour lui à suivre aucune espèce de vérité historique dans sa peinture des grands événements de la vie de Jésus, de ceux où la réalité humaine s'efface, pour ainsi dire, tout à fait devant le mystère divin. Dans les images qu'il a consacrées à la *Vision de Zacharie*, à

l'*Annonciation*, à la *Vision de Joseph*, à l'*Annonce aux bergers*, à l'*Adoration des Mages*, à la *Tentation*, à la *Résurrection de Lazare*, et à la *Transfiguration*, force lui a été de se départir de son réalisme. Il a oublié ses principes d'exactitude historique pour ne plus songer qu'à la vérité éternelle...

« Cent autres des compositions témoignent d'un haut sentiment de l'idéal chrétien et supportent, sans trop de dommages, d'être mis en regard de celles des vieux peintres : mais c'est parce que M. Tissot, au lieu de chercher à rectifier les erreurs de ses devanciers, y a suivi le même instinct profond qui les avait tous animés »[1].

M. de Wyzewa est ainsi amené à s'expliquer sur les modernismes des vieux peintres et sur ceux des peintres contemporains. Les premiers sont aussi hardis que ceux de de Uhde et peut-être, ajouterons-nous, de Jean Béraud; « mais, dit-il, qui ne sent combien le point de départ en est différent ! Non pas que, comme on l'a dit, ces peintres anciens aient poussé l'ingénuité jusqu'à concevoir l'univers entier sur le modèle des villages où ils étaient nés. Ils n'ignoraient pas, tout au moins, que Jésus était juif et, sans être allés en Palestine, le type juif, à coup sûr, leur était connu : ce qui ne les empêchait pas de donner à Jésus, à sa mère, à ses disciples, les figures les moins juives qu'ils pouvaient imaginer, à l'exception du « pauvre Judas » et du mauvais larron dont ils trouvaient les modèles dans les *ghettos* de leurs villes. Ils savaient que la véritable vie du Christ avait été tout autre que celle qu'ils peignaient ; mais ils la peignaient ainsi, entre mille raisons, pour que l'image qu'elles en offraient parût plus réelle et pour qu'on en reçût mieux l'impression profonde. Ils voulaient, en quelque sorte, rendre plus concrets les récits des évangélistes. C'était l'histoire et non pas le symbole qui les occupait, tandis que c'est du symbole que s'oc-

1. T. de Wyzewa, la *Vie du Christ de M. James Tissot*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er février 1897.

cupaient uniquement nos néo-chrétiens. En nous présentant Jésus dans notre milieu d'à présent, en le dépouillant des attributs traditionnels que lui avaient laissés encore les Flandrin et les Signol, ces messieurs nous donnaient à entendre que Jésus n'était pas pour eux une personne véritable, ayant vécu dans des conditions déterminées de temps et de lieu, mais simplement l'incarnation d'une doctrine morale, quelque chose comme un type abstrait de parfaite bonté ».

Est-ce bien en retirant à Jésus ses attributs traditionnels que nos modernistes en font un symbole ? nous croyons bien plutôt que c'est en ne le peignant pas comme les hommes au milieu desquels ils le placent, et, à vrai dire, ce n'est pas d'aujourd'hui que les peintres sont pris d'une sorte de scrupule quand il s'agit de le revêtir d'une défroque contemporaine : voyez-le au Louvre, dans les *Noces de Cana* et dans les *Disciples d'Emmaüs* de Paul Véronèse. Il y est vêtu « à la grecque », comme on disait jadis, tandis que la Renaissance italienne s'épanouit autour de lui.

De tous côtés on ne voit que motifs de condamnation des systèmes adoptés. A vrai dire, il n'en est qu'un qui nous paraisse condamné (condamné en théorie, car vienne un chef-d'œuvre exécuté selon ce système, et tous l'applaudiront) : c'est l'adoption du costume dit « à la grecque » qui, étant de pure convention, ne correspondant ni à un costume familier, ni à une vérité historique, réelle ou crue telle par le public, n'a pour elle qu'une tradition surannée et ne doit engendrer logiquement que le poncif. Restent alors le costume vrai et le costume moderne ; mais ici il faut bien s'entendre. Celui qui s'attache à la vérité locale sera préoccupé de l'exactitude de ses costumes, et cette préoccupation nous paraît d'ordre un peu inférieur et doit rester étrangère au grand artiste, qui se bornera à une exactitude approximative, répondant aux idées dominantes de ses contemporains, dont il ne doit point attirer l'attention sur ces détails secondaires.

Quant au système moderniste, nous n'oserions le condamner, tout en le trouvant bien scabreux ; mais nous devons dire qu'il nous choque malgré nous quand il met en scène des bourgeois en redingote ou en habit, et ne nous plaît que lorsqu'il s'applique à la représentation de costumes populaires, moins datés.

En ce qui concerne le paysage dans la peinture religieuse, nous avons dit, à propos de James Tissot, combien la couleur locale nous y paraît dangereuse, et de prime abord nous serions disposé à adhérer pleinement à ces paroles de M. André Michel : « Qu'un peintre veuille tirer parti du décor familier où s'écoule sa vie et du coin de nature qu'il connaît bien et qu'il aime pour y situer des scènes historiques ou légendaires, il n'aura pas de peine à nous faire entrer dans ses partis pris et à nous faire accepter ses anachronismes, dès que nous aurons reconnu dans son œuvre moins la vraisemblance historique et formelle que la nature aimée et cette intime vérité supérieure à l'exactitude littérale » [1]. Mais il nous vient des scrupules quand nous nous souvenons du tableau qui a provoqué cette réflexion ; c'est l'*Enfant prodigue* d'Eugène Burnand, dont l'uniforme de gardeur de pourceaux famélique n'a rien de bien local et qui nous apparaît couché au pied d'un arbre dans une pinède ensoleillée de la garrigue languedocienne. Pour nos yeux septentrionaux, ce cadre n'a rien qui rappelle notre propre milieu et, pourvu que nous soyons peu enclins à la recherche de la couleur locale, cette garrigue peut passer pour suffisamment orientale. Une *masure* normande nous produirait-elle le même effet ? On remarquera du reste que l'enfant prodigue n'a rien d'essentiellement oriental, qu'il l'est si peu, à vrai dire, qu'il a pu prendre sur la scène le blanc visage de Pierrot et conquérir, sous cette nouvelle forme, tous les suffrages.

Nous sommes donc impuissant à formuler une conclusion précise : la couleur locale est bien une impasse,

1. *Journal des Débats* du 15 mai 1897.

comme le dit Fromentin, mais c'est une impasse où tous s'engagent plus ou moins, d'une façon ou d'une autre. On n'en sort que par quelque inconséquence : heureux ceux qui n'y ont fait que quelques pas.

CHAPITRE VII

L'ART ET LA MORALE

A la fin d'un discours que nous contredirons sur bien des points, M. Brunetière a prononcé les paroles suivantes que nous tenons à reproduire intégralement, car elles expriment de façon supérieure une pensée à laquelle nous ne saurions donner une trop pleine adhésion :

« Comme la religion, comme la science, comme la tradition, l'art est une *Force* dont l'emploi ne saurait être réglé par elle-même, et par elle seule. Ces forces doivent s'équilibrer entre elles, dans une société bien ordonnée ; et aucune d'entre elles ne peut établir sur les autres sa domination absolue qu'il n'en résulte un dommage et quelquefois même des désastres. Si c'est la religion qui l'emporte et qui se subordonne la tradition, la science et l'art, l'histoire de la Papauté du moyen âge est là pour nous raconter les grandeurs, mais aussi les dangers de la théocratie. Si c'est la tradition, la coutume, le respect superstitieux du passé qui se rendent maîtres des consciences et par conséquent des actions, il me semble, — je n'ose dire davantage, — mais il me semble, que l'exemple de la Chine sort de l'ombre en ce moment pour nous enseigner, avec les avantages de la stabilité, les dangers de l'immobilisation. Si l'art, à son tour, s'empare, pour la gouverner, de la vie tout entière, cela peut bien flatter d'abord quelques imaginations de dilettantes, mais nous y avons regardé de plus près tout à l'heure, et l'Italie de la Renaissance, à laquelle j'aurais pu joindre la Grèce de la décadence, sont là pour nous prouver que le danger n'est pas moindre. Je dirais

volontiers qu'il est plus grand encore, ou aussi grand du moins, quand on s'en remet, comme on l'a essayé de nos jours, à la science positive et expérimentale, du soin de diriger et d'ordonner l'existence. Au contraire, Messieurs, les grandes époques de l'histoire sont précisément celles où ces forces ont su se mettre en équilibre ; — et telles ont été particulièrement en France les grandes années du XVIIe siècle, ou les premières années du nôtre ».

Si le corps du discours sur l'*Art et la Morale* n'était que la démonstration ou la préparation d'une conclusion aussi parfaitement mesurée, nous n'aurions sans doute qu'à nous taire et à engager nos lecteurs qui, par hasard, ne le connaîtraient pas, à aller le chercher au milieu des... *Discours de combat*. Mais alors il serait bien mal placé sous une telle enseigne, car une conclusion comme celle que nous venons de reproduire ne sent guère la poudre et mérite l'approbation des esprits les plus pondérés. Mais M. Brunetière l'a fait précéder d'un réquisitoire ardent qui ne prépare aucunement à la sérénité des dernières pages.

Laissons de côté ce que dit M. Brunetière de l'immoralité de certaines œuvres d'art, bien qu'il ne suffise pas, pour la démontrer, de constater que Diderot ne les contemplait pas avec des yeux chastes et arrivons de suite à la doctrine qu'il résume lui-même en ces termes : l'art tend nécessairement à l'immoralité.

De cette affirmation, M. Brunetière donne une première raison qui n'est pas sans portée : « Toute forme d'art est obligée, pour atteindre l'esprit, de recourir à l'intermédiaire, non seulement des sens, notez-le bien, mais du plaisir des sens. Pas de peinture qui ne doive être avant tout une joie pour les yeux ! pas de musique qui ne doive être une volupté pour l'oreille ! pas de poésie qui ne doive être une caresse ! » Ici, le puissant orateur semble n'être que l'écho de Sully Prudhomme : après avoir dit qu'un homme n'est pas un artiste si chez

lui aucun sens n'est particulièrement délicat, celui-ci ajoute : « en un mot, s'il n'est sensuel à quelque degré ». Et il reprend : « Nous usons du mot *sensuel* à dessein pour bien marquer qu'un véritable artiste veut jouir des couleurs, des lignes, des notes pour elles-mêmes, en tant que délectables aux sens ; et alors même, qu'il les emploie à exprimer les sentiments les plus sublimes, nous verrons qu'il ne les rend expressives qu'en exploitant la volupté physique qu'elles éveillent [1] ».

De tout cela nous ne nierons rien ; mais nous ajouterons que tout, ici-bas, est pour nous une embûche : quand nous ouvrons nos yeux à la lumière d'un beau jour, quand, altérés, nous buvons une eau fraîche, là aussi il y a plaisir des sens, là aussi il y a marche à l'immoralité. Quand nous nous livrons aux travaux de la pensée, ne marchons-nous pas à l'orgueil ? Et ainsi de suite nous pouvons suivre toutes les branches de l'activité humaine, et toujours nous trouverons un danger. Que le moraliste le signale, en cela il ne fait que son devoir ; mais il ne faut pas proscrire ce dont on ne doit que marquer les écueils et ne sent-on pas déjà l'exagération dans ces paroles de M. Brunetière : « Le grand acteur du paysage, c'est la lumière ou la couleur, c'est le plaisir purement sensuel, ou d'abord sensuel, qu'il nous procure ; et les mots eux-mêmes dont nous nous servons pour admirer, par exemple, une toile de Corot ne l'indiquent-ils pas, quand nous parlons de l'apaisement, de la fraîcheur, de la mélancolie qu'on y respire ? Tout cela n'est pas seulement *sensible*, mais *sensuel* ».

Cette phrase que nous avions notée dès notre première lecture, nous la retrouvons relevée par un critique qui ne professe point une morale relâchée, le P. Sertillanges : « Assurément, dit-il, la pensée de l'auteur est au fond très juste ; mais nous ne pouvons nous empêche de dire que la forme en est abusive. Appeler *sensue*

1. *L'Expression dans les Beaux-Arts*, page 4.

le sentiment d'apaisement que procure une toile de Corot et parler d'un *principe d'immoralité* qui se cacherait dans toute forme d'art, c'est forcer le sens des mots jusqu'à manquer complètement de justesse. On prouverait à ce compte qu'il y a un principe d'immoralité dans les mathématiques, car une solution *élégante* procure au connaisseur une jouissance d'esprit qui a son retentissement dans l'être sensible. Non, si l'on ne veut pas verser dans le paradoxe et si l'on veut parler juste, il faut dire que l'art, comme toute chose humaine privée de contrôle, risque de courir à l'abus par une pente naturelle, et que de plus, en raison de la nature spéciale de ses moyens, empruntés tous à l'ordre sensible, l'art renferme, non pas un *principe*, mais un danger spécial d'immoralité, danger auquel succombera presque fatalement l'homme qui ne voit dans l'art que l'art lui-même, ou n'a de règle que de satisfaire le spectateur [1] ».

Avec pleine raison, M. Brunetière flétrit le dilettantisme qui sépare la forme du fond et transporte dans l'exécution tout le mérite de l'art ; mais comment ne pas retrouver cette exagération contre laquelle protestait le P. Sertillanges, quand il découvre une nouvelle « cause de cette immoralité que l'on peut regarder comme inhérente au principe même de l'art » dans la tendance qu'ont certains artistes à s'isoler du reste des hommes, à se transformer en *surhommes* de Nietzsche. Il est vrai que Nietzsche était un philosophe bien plutôt qu'un artiste, et que ses adeptes ne se recrutent pas exclusivement, que nous sachions, parmi les peintres et les sculpteurs.

Avec son haut talent et sa forte pensée, M. Brunetière s'abandonne trop à son humeur essentiellement combattive, en sorte que l'on voit un discours aux sages conclusions se transformer en un pamphlet propre à ali-

1. *L'Art et la Morale*, page 16.

menter pour longtemps de sophismes les vrais ennemis de l'art, parmi lesquels nous nous refusons à le ranger.

Peu d'hommes ont été, plus que Paul Bourget, tourmentés par la question de la valeur morale des artistes ; il hésite et se contredit quelque peu, mais combien poignante est parfois sa pensée. La note pessimiste se trouve à la dernière page d'un de ses derniers romans ; mais c'est un personnage du roman qui parle, et celui qui lui inspire ses anathèmes n'est rien moins qu'un grand artiste, mais seulement un habile ouvrier de lettres. Quoi qu'il en soit, voici cette conclusion de la *Duchesse bleue* :

« Et c'est alors que j'ai vraiment compris pourquoi je ne serai jamais un grand artiste. Pour eux, pour les êtres comme je l'ai toujours connu, lui, comme elle est devenue, elle, après la première épreuve, la vie tout entière, leur cœur y compris, n'est qu'une occasion de produire cet acte spécial qu'ils ont à produire, cette précieuse sécrétion qu'ils élaborent comme l'abeille fait son miel, comme l'araignée fait sa toile, par un instinct aveugle et féroce à la manière de tous les instincts Un amour, une haine, une joie, une douleur, c'est du terreau à faire pousser la fleur de leur talent, fleur de délicatesse et de passion pour laquelle ils n'hésitent pas une minute à tuer en eux toute délicatesse vraie et toute passion vivante. Pour un mot à dire sur la scène, pour une phrase à écrire dans un livre, cette femme et cet homme vendraient leur père, leur mère, — Camille ne m'a même pas parlé de la sienne ! — ils vendraient leur ami, leur enfant, leur plus doux souvenir ! Et moi qui aurai passé ma vie à sentir ce qu'ils expriment si bien, lui avec du noir sur du blanc, elle avec des gestes et des accents émus, n'arriverai-je jamais qu'à me paralyser avec ce qui les exalte, ces natures d'expression, à m'épuiser par ce qui les nourrit, ces âmes de proie ? Et la destinée veut-elle que les artistes, petits ou grands, se distribuent nécessairement

entre ces deux races : celle qui traduit merveilleusement, sans les sentir, les passions que l'autre race éprouve sans pouvoir les traduire ? »

Voilà de cruelles imprécations, plus cruelles que tout ce que peut dire M. Brunetière ; mais ce sont les imprécations d'un ami. Ecoutez-le maintenant parler devant les peintures d'un des artistes les plus mal famés de la Renaissance italienne, le Sodoma. Après avoir déclaré que les anecdotes qui courent sur les grands hommes ou seulement les hommes connus sont toutes fausses ou faussées, il s'exprime ainsi :

« Pour moi qui ai étudié de bien près la vie et la personne de certains artistes très chers, j'ai acquis la certitude, contrairement au plus enraciné des préjugés, que le talent est toujours et sans aucune exception modelé à la ressemblance de l'âme. J'entends une certaine sorte de talent, celui qui ne réside ni dans l'habileté de la facture, ni dans la science profonde des effets, mais dans une transcription contagieuse de sensibilité. Les faits de la vie d'un homme sont si peu significatifs ! L'apparence que nos actes dessinent de nous dans l'imagination des autres est si mensongère ! Les connaissent-ils jamais exactement, ces actes, et s'ils les connaissent, sont-ils capables d'en démêler les obscures racines ? Leur disons-nous l'univers de pensées qui s'est remué en nous depuis que nous vivons, la parole que nous nous prononçons à nous-même, la tragédie secrète de nos espérances et de nos misères, les palpitations de notre personnalité blessée et de notre Idéal mutilé ? Quelqu'un semble-t-il s'être plus confessé que certains poètes de nos jours, un Musset, un Heine, et rien ne reste plus énigmatique et plus impénétrable que ces deux figures ! Que dire de celui qui, n'ayant pas eu de mots à son service, n'a traduit son rêve intérieur que par des regards et des sourires de Madones ou de Saintes, par le geste d'un Ange dans un coin de fresque, par une ligne de bouche, une ondulation de chevelure, l'ar-

rangement de certaines scènes ? Quand ces regards et ces sourires, ces yeux et ces bouches, ces gestes et ces attitudes révèlent une délicatesse si souffrante et si passionnée, aucune biographie, fût-elle autrement documentée que les informes esquisses de Vasari, ne ferait douter de l'âme qui s'est ainsi manifestée [1] ».

Tournez la page et lisez celle qui est consacrée à l'Eve, vraiment inoubliable, que Jésus vient tirer des Limbes : « .... Le Sauveur en la ressuscitant lui a rendu sa beauté première, mais non pas son âme d'alors, car ses yeux ne contempleraient pas ainsi le réveil de son fils Abel, si elle ne se souvenait pas de l'avoir tant pleuré, si elle ne songeait pas à l'autre, au coupable vers qui ce Sauveur ne se penchera jamais. Le ravissement d'une âme rachetée, la mélancolie de l'irréparable regret, l'étonnement du bonheur après tant de larmes, le sérieux du repentir après tant de responsabilités semblent flotter avec l'ombre des cheveux dénoués sur ce visage délicat et triste... ».

Au contraire, Paul Bourget croit à la déchéance morale du Pérugin, à la fin de sa vie, lorsqu'il se trouve en présence de ses dernières fresques, en sa petite ville natale, Città della Pieve. Il y aperçoit cette « lassitude, la pire, non pas celle de la main, qui demeure habile, mais l'autre, celle de l'esprit, celle du cœur qui ne peuvent plus, qui ne veulent plus créer et sentir » (p. 104).

Dans un autre ouvrage, il raconte la lamentable histoire des poèmes de Rossetti. L'illustre peintre n'avait point publié de vers lorsqu'il perdit sa jeune femme ; mais il en avait composés que, dans sa douleur, il voulut faire disparaître pour toujours, et, exigeant que le manuscrit en fût enseveli avec elle, il le plaça entre la chevelure et la joue de la morte déjà couchée dans son cercueil. Cependant Rossetti en arriva peu à peu, non pas à se consoler, mais à regretter sa résolution roma-

1. *Sensations d'Italie*, pages 46 et 47.

nesque. Cet ensevelissement de tous ses poèmes, dont il n'avait pas d'autre copie et qu'il se sentait incapable d'écrire à nouveau, lui apparut comme l'ensevelissement du meilleur de sa gloire. Sept années et demie après la cérémonie funèbre, le cercueil de la femme de Rossetti fut déterré, et la main d'un ami retira le volume demeuré entre la joue amincie et les beaux cheveux : quelques mois plus tard, les *Poèmes* et les *Ballades et sonnets* obtenaient un succès éclatant. Mais Rossetti ne se consola jamais d'avoir commis ce qu'il appelait lui-même son sacrilège. « Ne sourions pas trop de cette histoire, conclut Paul Bourget, car il y a de quoi pleurer. N'en pleurons pas, car il y a de quoi sourire. Il se rencontrera toujours dans l'artiste un enfant vaniteux qui fait des bulles de savon avec ses larmes pour montrer aux passants assemblés autour de lui toutes les couleurs du prisme ; — et cependant ce sont là de vraies larmes, versées par de vrais yeux sur de vraies souffrances [1] ». Tout cela ne prouve pas grand'chose. Mais, en pareille matière, comment *prouver?*

Les perpétuelles contradictions de l'homme fournissent matière à amplifications contradictoires ; mais il nous semble que Paul Bourget a bien vu, quand il nous montre le grand artiste grand par sa valeur morale tout en restant soumis aux infirmités de notre nature et en étant exposé à certaines tentations que nous épargne notre médiocrité. Quoi qu'il en soit, cette impossibilité de rien démontrer fait apparaître comme creuses et dépourvues de tout intérêt les discussions sur la moralité de l'art. Nous croyons cependant que tout n'est pas vain dans cette branche de l'esthétique, et nous allons essayer de serrer la question d'un peu plus près que nous ne l'avons fait jusqu'ici, en envisageant plus particulièrement une forme spéciale de l'art, qui est en même temps la plus décriée, la forme dramatique.

1. *Etudes et portraits. — Etudes anglaises.* Sensations d'Oxford, pages 214-216.

Un de nos meilleurs critiques, M. Faguet, s'est donné le plaisir paradoxal de faire le procès de cet art à l'étude journalière duquel il consacre une notable partie de sa vie ; mais l'avant-propos de son livre « Drame ancien, Drame moderne » n'en est pas moins digne du plus sérieux examen. Avant de l'aborder, nous voudrions faire une remarque : dans les discussions sur le plaisir que nous causent la tragédie et la comédie, il est presque inévitable qu'on perde de vue l'un des éléments essentiels de la question. Ce qu'on voit forcément, c'est le plaisir causé par le spectacle des hommes malheureux ou par celui des hommes ridicules ; mais ce qu'on court risque de ne pas voir, c'est le plaisir causé par le beau littéraire pur, car il est un beau littéraire pur comme il est un beau musical pur et, quoique ce beau ne paraisse pas en relation très intime avec la morale, nous croyons qu'il a une très haute valeur au point de vue de l'élévation de la personnalité. Nous prions qu'on se souvienne bien, puisque nous parlons d'art, que ce beau doit toujours être supposé associé aux sujets d'émotion dramatique.

M. Faguet reproduit l'énoncé du problème du plaisir tragique tel qu'il est posé par Herckenrath, professeur au lycée de Groningue, dans ses *Problèmes d'esthétique et de morale* : « Le plaisir que nous procure la représentation d'une tragédie paraît au premier abord une jouissance barbare : nous regardons la souffrance avec avidité, au lieu de détourner les yeux. Ce plaisir serait donc de même nature que celui que certains individus éprouvent à voir abattre un animal ou à assister à une rixe sanglante » (p. 71). Voilà une question bien posée, sous forme d'objection ; mais il n'en est plus de même, à notre gré, quand elle se transforme dans les termes suivants : « Comment un homme peut-il prendre plaisir à la souffrance d'autrui ? »

Ici on nous affirme que nous prenons plaisir à la souffrance d'autrui, et tout naturellement on trouve

l'origine de ce plaisir dans la survivance d'instincts féroces[1] : si telle est la source du plaisir tragique, nous accordons bien volontiers quelle est profondément impure ; mais nous croyons qu'il y a là une vraie méconnaissance du caractère de l'émotion esthétique. Nous ajouterons toutefois qu'émotion féroce et émotion esthétique peuvent s'associer en proportions variables, et que c'est ainsi que l'on peut confondre deux émotions, deux plaisirs réellement opposés l'un à l'autre.

Qu'un instinct cruel fasse souvent prendre plaisir au simple spectacle de la souffrance, c'est ce que l'expérience ne montre que trop ; d'autre part, ce plaisir abominable peut s'associer à un autre, qui déjà revêt un caractère esthétique : tel est le cas des combats de taureaux pour les véritables amateurs, car le courage et l'habileté y jouent un rôle supérieur. Les exercices actuels du cirque, où il y a danger, sans douleur nécessaire pour aucun être, élèvent d'un échelon la valeur de l'émotion. Puis arrivent le mélodrame et la tragédie. Ici on entre dans la pure sphère du *jeu* : le danger a disparu à son tour, et les émotions ne sont que figurées. En principe donc, doit disparaître tout plaisir cruel ; toutefois celui-ci peut subsister de deux façons. Si l'illusion scénique, si chère à certains théoriciens, se produit, il est certain que le plaisir causé par la plus noble tragédie devient vraiment barbare. D'autre part, un spectateur peut aussi fort bien, sans illusion aucune, jouir de l'image de la souffrance comme telle : l'habitué des

1. Saint-Marc Girardin donne avec raison comme exemple de ces instincts ce que saint Augustin rapporte de son ami Alipius qui entrainé au cirque, depuis longtemps abandonné par lui, se laissa aller à regarder un gladiateur blessé : « La vue du sang qui coulait, dit Augustin dans ses *Confessions*, remplit son cœur de je ne sais quelle cruelle volupté. Il voulait en vain détourner ses regards, il les sentait s'attacher sur ce corps palpitant ; il buvait à long trait la fureur des combats ; il se repaissait des crimes de l'arène ; son âme s'enivrait malgré lui d'une joie sanguinaire » (*Cours de littérature dramatique*, tome I, chapitre I. De la nature de l'émotion dramatique).

exécutions capitales se contentera, faute de mieux, de quelque noir mélodrame.

Si le plaisir cruel a disparu, quel plaisir l'a remplacé? M. Faguet ne veut pas admettre, avec Saint-Marc Girardin, que ce plaisir vienne d'un sentiment de sympathie; mais il nous paraît raisonner quelque peu à faux : « Rencontrer une misère humaine et la plaindre et surtout la secourir, dit-il, et « la secourir jusqu'à s'y associer », pour rappeler le mot charmant de Mérimée sur Nodier, oui, c'est ceci qui est d'un cœur bon. Mais *rechercher* une douleur humaine *dans le dessein* d'en être ému et dans la conviction consolante que, du reste, on n'aura point du tout à la secourir, je ne vois pas en quoi cela révèle sympathie de l'homme pour l'homme ; et je puis voir, je crains de voir en quoi cela indique le pur et simple instinct de férocité adoucie, sans doute, par la civilisation bénéficatrice ».

M. Faguet refuse de distinguer entre la vue de la douleur *ressentie* et la vue de la douleur *simulée*, distinction pourtant essentielle. En outre, il faut bien noter encore une distinction entre la douleur physique et la douleur morale, la première qui évoque la simple pitié, tandis que la seconde engendre la sympathie notamment, comme le remarque très justement Schiller, la sympathie admirative pour la grandeur morale.

« La convenance morale, dit-il, ne se reconnaît jamais plus vivement que lorsqu'elle se trouve en conflit avec une autre convenance et qu'elle prend le dessus : alors seulement se révèle toute la puissance de la loi morale, lorsque nous la voyons en lutte avec toutes les autres forces de la nature et qu'auprès d'elle toutes ces forces perdent leur empire sur une âme humaine. Par ces mots « les autres forces de la nature » il faut entendre tout ce qui n'est pas force morale, tout ce qui n'est pas soumis à la législation suprême de la raison ; c'est-à-dire sentiments, instincts, affections, passions, tout aussi bien que la nécessité physique et le sort. Plus l'adversaire

est redoutable, plus la victoire est glorieuse : la résistance seule donne la mesure de la force et la rend visible. Il s'ensuit que *le plus haut degré de conscience de notre nature morale ne peut s'éprouver que dans un état violent, dans la lutte ; et que le plus haut degré de plaisir moral sera toujours accompagné de douleur* » [1].

Lorsqu'Œdipe, ce résumé des douleurs humaines, apparaît les yeux crevés, partant pour son exil sans terme, ce n'est point pour lui-même que nous aimons ce spectacle sanglant; mais nous avons vu cet homme chercher le coupable pour en purger son royaume, et, quand il l'a découvert en lui-même, il maintient inébranlablement sa sentence et l'applique sans faiblesse. Antigone nous touche jusqu'au fond du cœur, parce qu'elle sacrifie à son devoir fraternel et sa vie et son amour. Pas n'est besoin de parler du Cid et de Polyeucte. Chez les héros de Racine, la grandeur morale éclate moins ; mais Andromaqne n'est-elle pas un admirable modèle de mère et de veuve? et si Iphigénie ne nous satisfait pas absolument, ce n'est pas faute de noblesse, mais faute plutôt de faiblesse : chez elle, la lutte entre la nature et le devoir n'apparaît pas assez. Si nous considérons enfin l'un des plus éclatants succès de la seconde moitié du XIXe siècle, nous voyons, dans la *Fille de Roland*, une lutte du devoir contre l'amour aussi fortement accusée que chez les héros de Corneille.

M. Faguet aurait bien dû répondre à Schiller, car le noble poète allemand a nettement marqué l'origine la plus haute de l'émotion tragique. Cette émotion peut venir d'en bas ou d'en haut, et les deux sources peuvent parfois mêler leurs ondes : les distinguer peut être alors œuvre fort délicate et où les plus subtils pourront se trouver en défaut ; mais celui qui ne reconnaît que l'origine inférieure sera essentiellement inapte à faire le départ entre deux éléments dont il nie l'un, pour ainsi dire *a priori*.

1. *Esthétique de Schiller*, traduction Régnier, page 10.

Il faut reconnaître que l'impression de beauté tragique n'est pas proportionnelle à l'élévation morale des personnages. Peu de pièces nous ont donné à un plus haut degré cette impression que *Britannicus*; or, si ce jeune prince et Junie, surtout cette dernière, sont touchants et ne pourraient disparaître sans grand dommage, on doit cependant constater que Néron et Agrippine sont les deux vrais héros. En vain, dirait-on que, si ces personnages ne sont pas *moraux*, la moralité est dans l'âme du poète, qui manifestement les réprouve. Cette réprobation est incontestable, il est vrai, et son absence serait parfaitement choquante; mais elle reste tout à fait au second plan, et si nous réprouvons, nous aussi, Agrippine et son fils, nous ne nous laissons aucunement envahir par l'horreur que nous inspirerait leur conduite si nous en étions réellement témoins. Ne tenons-nous pas là l'essentielle immoralité du théâtre? Non, parce que, précisément, nous savons que nous ne sommes pas en présence de faits réels : la vérité de la peinture, l'enchaînement et la progression des sentiments, l'admirable facture du vers, tout cela s'unit pour nous donner cette impression de perfection qui, dans toutes les formes de l'art, constitue l'élément le plus irréductible du sentiment du beau. C'est là, en somme, ce que Schiller oppose à la convenance morale sous le nom de convenance naturelle. Il paraît admettre qu'elle peut être séparée de la première, tandis que celle-ci ne saurait suffire à elle seule. La foule subit en aveugle l'impression que le poète a voulu produire sur son cœur; quant aux connaisseurs, ils devraient apprécier et la convenance morale et la convenance naturelle, mais parfois une culture raffinée, que n'accompagne pas un progrès moral en rapport avec le progrès intellectuel, a pour résultat de rendre le connaisseur indifférent à la convenance morale [1]. Ce que nous dit Schil-

1. Pages 16 à 19. Schiller cite les Français comme particulièrement portés à ce fâcheux dilettantisme.

ler, nous l'avions reconnu dès le début de notre étude : il y a là un danger réel, mais tout offre ses dangers, et tout devrait être condamné et proscrit si l'on ne conservait que ce dont on ne pourrait mésuser.

Nous n'avons parlé que de la tragédie, pour laquelle M. Faguet sent bien que sa thèse laisse quelque peu à désirer ; aussi reproche-t-il à Saint-Marc Girardin de n'avoir raisonné que sur elle et d'avoir absolument laissé de côté la comédie. « Or on ne dira pas, poursuit-il, que le plaisir qu'on éprouve à la comédie soit fondé sur la sympathie de l'homme pour l'homme. Il est trop évidemment fondé sur la malignité. Ce qui nous fait plaisir, à la comédie, c'est de nous moquer des sottises d'êtres semblables à nous. C'est évidemment un plaisir à base de férocité. Le médisant, le calomniateur, le taquin, le méchant et l'homme qui se plaît à la comédie, sont, doivent être rangés dans la même catégorie éthique. Ce sont de méchantes bêtes. Je le sais bien, puisque j'en suis ».

Avec de l'exagération, il y a, dans cette sortie humoristique, une forte dose de vérité. Pour faire le départ entre celle-ci et ce qui ne l'est pas, nous ne connaissons pas de meilleur inspirateur que le charmant petit livre de M. Bergson sur *le Rire*. Sans insister ici sur le fond de sa thèse que le comique consiste essentiellement dans *du mécanique plaqué sur du vivant*, nous nous attacherons particulièrement à ce qui intéresse spécialement la moralité du comique. Or, dès le début, M. Bergson note que l'*insensibilité* accompagne d'ordinaire le rire : il n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. « Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié ».

Cette incompatibilité du rire avec l'émotion est une loi fondamentale sur laquelle repose l'art comique : il

ne faut pas que le poète laisse s'émouvoir le spectateur, et ceci nous explique que le rire éclate surtout en face du comique de mots et du comique de situation, qui sont, pour ainsi dire, indépendants des personnes. C'est, du reste, une loi du genre que, dans les pièces fondées sur ces ordres du comique, surtout le dernier, les personnages ne soient guère que des fantoches. Il en résulte à la fois que leurs infortunes ne nous touchent aucunement et que leur immoralité ne nous choque pas, parce que nous ne les prenons pas au sérieux. Il n'est plus du tout question de convenance morale, et il se produit alors dans sa plénitude un phénomène que Schiller constatait comme possible dans la tragédie. « Il y a, dit-il, un assez grand nombre de circonstances où la convenance naturelle semble charmer notre esprit même aux dépens de la convenance morale. Ainsi l'esprit de suite que déploie dans ses machinations l'homme pervers flatte évidemment notre imagination, bien que ses moyens et son but répugnent à notre sens moral. Un homme de cette trempe est capable d'exciter en nous l'intérêt le plus vif : nous tremblons de voir manquer ses combinaisons, dont nous devrions souhaiter l'insuccès avec la plus vive ardeur, s'il était vrai de dire que nous rapportons toutes choses à la convenance morale... Ce plaisir (que nous goûtons à ce genre de spectacle), nous le goûtons *sans mélange*, tant qu'il ne nous vient à la pensée aucun but moral auquel l'action où nous trouvons une convenance soit contraire... La convenance de toute action humaine nous est par elle-même une cause de plaisir du moment que nous n'y considérons rien de plus que le rapport des moyens avec le but. Mais, s'il nous vient à l'esprit de rapporter et ce but et ces moyens à un principe moral, et que nous y découvrions une disconvenance par rapport à ce principe, en un mot si nous nous rappelons que cette action est celle d'un être moral, à ce premier mouvement de plaisir succède une profonde indignation »[1].

1. *Esthétique*. Pages 16 et 17.

Quoi de plus aisé que d'appliquer ces principes à nos vaudevilles contemporains et à certaines farces de Molière ? Est-il spectacle plus triste, si on le prend au sérieux, que celui des jeunes gens de Molière recourant aux bons offices des Scapin et des Mascarille pour berner leurs pères, et cependant que de fils respectueux ont ri aux tours de ces valets, que de pères ont conduit leurs fils à ce spectacle sans croire compromettre leur autorité [1] ? Est-ce à dire que des natures perverties ne puissent tirer de là de fâcheuses leçons ? A peu près comme un criminel en découvre dans un livre de chimie. Hâtons-nous d'ajouter que ces œuvres n'offrent qu'une beauté d'ordre assez inférieur, et n'ont le plus souvent que la valeur d'un délassement. Si d'ailleurs l'auteur cherche à surexciter l'attrait de la sensualité, rien d'élevé ne vient en former la contre-partie. Mais laissons ce dernier point pour nous en tenir présentement au comique.

Celui-ci apparaît, somme toute, comme fort innocent dans les œuvres dont nous venons de parler. La question est plus délicate quand il s'agit de la comédie de caractère. Ici le ton s'élève, et il semble qu'au lieu de fantoches nous ayons devant nous des personnages véritables. Voyons comment le poète s'y prendra pour nous empêcher de nous émouvoir.

« Il y a, dit M. Bergson, un art de décourager notre sympathie au moment précis où elle pourrait s'offrir, de telle manière que la situation, même sérieuse, ne soit pas prise au sérieux. Deux procédés me paraissent dominer ce dernier art, que le poète comique applique plus ou moins inconsciemment. Le premier consiste à *isoler*, au milieu de l'âme du personnage, le sentiment qu'on lui prête et à en faire pour ainsi dire un état parasite

1. Mentionnons une intéressante polémique sur ce sujet, entre Francisque Sarcey et M. Théodore Reinach, à propos du *Légataire universel* (feuilleton du 19 janvier 1885, dans *Quarante ans de théâtre*, t. II, p. 245).

doué d'une existence indépendante. En général, un sentiment intense gagne de proche en proche tous les autres états d'âme et les teint de la coloration qui lui est propre : si l'on nous fait assister alors à cette imprégnation graduelle, nous finissons, peu à peu, par nous imprégner nous-mêmes d'une émotion correspondante. On pourrait dire — pour recourir à une autre image — qu'une émotion est dramatique, communicative, quand toutes les harmoniques y sont données avec la note fondamentale. C'est parce que l'acteur vibre ainsi tout entier que le public pourra vibrer à son tour. Au contraire, dans l'émotion qui nous laisse indifférents et qui deviendra comique, il y a toujours une *raideur* qui l'empêche d'entrer en relations avec le reste de l'âme où elle siège. Cette raideur pourra s'accuser, à un moment donné, par des mouvements de pantin et provoquer alors le rire, mais déjà auparavant elle contrariait notre sympathie : comment se mettre à l'unisson d'une âme qui n'est pas à l'unisson d'elle-même ? Il y a dans l'*Avare* une scène qui côtoie le drame. C'est celle où l'emprunteur et l'usurier, qui ne s'étaient pas encore vus, se rencontrent face à face et se trouvent être le fils et le père. Nous serions véritablement ici dans le drame si l'avarice et le sentiment paternel, s'entre-choquant dans l'âme d'Harpagon, y amenaient une combinaison plus ou moins originale. Mais point du tout. L'entrevue n'a pas plutôt pris fin que le père a tout oublié. Rencontrant de nouveau son fils, il fait à peine allusion à cette scène si grave : « Et vous, mon fils, à qui j'ai la bonté de pardonner l'histoire de tantôt, etc. » L'avarice a donc passé à côté du reste sans y toucher, sans être touchée, *distraitement*. Elle a eu beau s'installer dans l'âme, elle a beau être devenue maîtresse de la maison ; elle n'en reste pas moins une étrangère [1]. Tout autre serait une avarice d

1. Ne serait-ce pas plutôt qu'Harpagon n'est pas un personnag véritable, mais un simple automate sous l'influence d'un sentimer unique ?

nature tragique. On la verrait attirer à elle, absorber, s'assimiler, en les transformant, les diverses puissances de l'être : sentiments et affections, désirs et aversions, vices et vertus, tout cela deviendrait une matière à laquelle l'avarice communiquerait un nouveau genre de vie. Telle est, à ce qu'il me semble, la première différence essentielle entre la haute comédie et le drame.

« Il y en a une seconde, beaucoup plus apparente, et qui dérive d'ailleurs de la première. Quand on nous peint un état d'âme avec l'intention de le rendre dramatique ou simplement de nous le faire prendre au sérieux, on l'achemine peu à peu vers des *actions* qui en donnent la mesure exacte. C'est ainsi que l'avare combinera tout en vue du gain, et que le faux dévot, en affectant de ne regarder que le ciel, manœuvrera le plus habilement possible sur la terre. La comédie n'exclut certes pas les combinaisons de ce genre ; je n'en veux pour preuve que les machinations de Tartuffe. Mais c'est là ce que la comédie a de commun avec le drame, et pour s'en distinguer, pour nous empêcher de prendre au sérieux l'action sérieuse, pour nous préparer enfin à rire, elle use d'un moyen dont je donnerai ainsi la formule : *au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes*. J'entends ici par *gestes* les attitudes, les mouvements et même les discours par lesquels un état d'âme se manifeste sans but, sans profit, par le seul effet d'une espèce de démangeaison intérieure » (p. 143 à 146).

On reconnaît ici le mécanique plaqué sur du vivant ; ce qui lui donne, ajouterons-nous, sa haute valeur, c'est que ce mécanique n'est que le résidu d'une série d'actes véritables antérieurs.

Dans la vie réelle, le rire a une mission sociale, qui est de réprimer tous les faits d'inadaptation aux exigences de la société ; dans la comédie, dit M. Bergson, il joue un rôle semblable, et, là aussi, à sa gaieté s'unit une certaine dose d'amertume. Il nous semble que celle-

ci est quelque peu moindre dans la comédie que dans la vie réelle, par le fait même que le rire s'y adresse à des personnages fictifs et que nous n'y sommes pas moins invités à y rire de nous-mêmes, si nous voulons faire des applications, qu'à y rire d'autrui.

Nous savons bien que personne ne prend plus au sérieux le vieux cliché : *Castigat ridendo mores*, et cependant il nous est arrivé de nous appliquer à nous-même quelques effets de comédie et d'avoir essayé de nous débarrasser de certains défauts de caractère.

Quoi qu'il en soit, il nous semble que M. Bergson a passé, sans le voir, à côté du rire bienveillant. A vrai dire, la grande comédie de caractère ne nous fait pas rire : ni le *Misanthrope*, ni le *Demi-Monde* ne provoque notre gaieté ; à leurs représentations nous sommes dominé par l'impression de la beauté. Si Alceste ne nous émeut pas à la façon d'un héros de tragédie, c'est sans doute pour la raison qu'a vue M. Bergson : sa façon de dire toujours la vérité toute crue semble plutôt le fait d'un automate bien réglé que celui d'un homme rapprochant, dans chaque cas, les diverses considérations qui peuvent influer sur sa parole. Sa sincérité a un fonds très solide (et c'est ce qui fait que nous l'estimons tant), mais sur ce fonds solide il a édifié une attitude, et, pour cette raison, nous ne le prenons pas complètement au sérieux. Néanmoins, je le répète il ne me fait pas rire. Suis-je donc incapable de rire pour autre chose que des situations de vaudeville ? Il me semble que non, et j'ajouterai que mon meilleur rire est provoqué par des personnes que j'aime, réelles ou imaginaires.

Prenons, par exemple, le *Monde où l'on s'ennuie* : la scène de la serre repose sans doute sur une situation de vaudeville, mais qui est aussi bien une situation de tragédie, et en tout cas elle n'a rien de si drôle en soi que l'on puisse en rire pour elle-même, comme cela a lieu à l'occasion des *Surprises du divorce*, par exemple, dont les personnages sont parfaitement indifférents. Ce dont

on s'amuse dans la pièce de Pailleron, c'est de voir ces charmants sous-préfet et sous-préfète bavarder sans le savoir en présence de l'adorable duchesse de Réville. Certes il n'y a pas ombre de malveillance dans le rire qu'ils soulèvent ainsi : il ne leur en arrivera aucun désagrément, car la duchesse est bien faite pour les comprendre et rire avec eux, et d'autre part ce dont nous rions, c'est bien moins des ridicules du monde où l'on s'ennuie que de nos charmants amis eux-mêmes. Que M. Bergson creuse donc ce rire-là : c'est le meilleur de tous, bien que ne rentrant peut-être pas beaucoup dans sa théorie.

Nous ne croyons donc pas que l'émotion dramatique soit une preuve de cruauté, ni le rire une preuve de malveillance. Restent les anathèmes si fortement motivés par Bossuet, dans ses *Maximes et Réflexions sur la comédie*. Nous ne prétendons point reprendre la thèse de ce pauvre P. Caffaro que foudroya comme on sait le grand évêque de Meaux, et nous n'entreprendrons pas une discussion en forme des arguments de ce dernier. Nous voudrions seulement montrer comment ses anathèmes sont la conséquence nécessaire de sa conception de la vie chrétienne, à l'époque où il écrivit ses *Maximes*, et comment, si l'on adopte cette conception, on doit condamner mainte autre chose que le théâtre. C'est le point de vue auquel s'est placé M. Rébelliau dans son excellent petit volume sur Bossuet, publié dans la collection des grands écrivains français.

Laissant donc d'abord de côté ce qui concerne spécialement le théâtre, nous ferons ressortir quelques idées générales qui se dégagent et des *Maximes* et du *Traité de la concupiscence*, composés à peu près à la même époque. Rien de plus caractéristique que ce que Bossuet pense du mariage. Certes, il le proclame un grand sacrement, puisque Saint-Paul l'a appelé ainsi, et il le déclare « un bien et un grand bien » ; mais, dans

la même phrase, il le qualifie de *remède* [1], ce qui semble en faire un grand sacrement au même titre que l'est celui de la pénitence. Le mariage est un remède parce qu'il « suppose le mal de la concupiscence ». Aussi Bossuet parle-t-il constamment de ce sacrement sur un ton qui ne rappelle en rien celui qui règne d'un bout à l'autre de la messe de mariage.

Ecoutez-le maintenant condamner sans restriction ni réserves les réunions mondaines et le luxe : « Les hommes étalent leurs filles, pour être un spectacle de vanité et l'objet de la cupidité publique, et *les parent comme on fait un temple* [2]. Ils transportent les ornements, que votre temple devrait avoir seul, à ces cadavres ornés, à ces sépulcres blanchis ; et il semble qu'ils aient entrepris de les faire adorer en votre place. Ils nourrissent leur vanité et celle des autres. Ils remplissent les autres filles de jalousie, les hommes de convoitise ; tous par conséquent d'erreur et de corruption. O fidèles, ô enfants de Dieu, désabusez-vous de ces fausses concupiscences. Pourquoi tournez-vous vos nécessités en vanité ? Vous avez besoin d'une maison, comme d'une défense nécessaire contre les injures de l'air : c'est une faiblesse. Vous avez besoin de nourriture, pour réparer vos forces qui se perdent et se dissipent à chaque moment : autre faiblesse. Vous avez besoin d'un lit pour vous reposer dans votre accablement et vous y livrer au sommeil qui lie et ensevelit votre raison : autre faiblesse déplorable. Vous faites de tous ces témoins et de tous ces monuments de votre faiblesse un spectacle à votre vanité » [3].

D'autre part, Bossuet condamne absolument la plaisanterie, c'est-à-dire ce qui tend à faire rire, comme une action légère et indécente, et le rire lui apparaît comme un mouvement indécent des lèvres [4].

1. *Traité de la concupiscence*, chap. IV.
2. Ps. CXLIII, 12.
3. *Traité déjà cité*, chap. VIII.
4. *Maximes*, chap. XXIV et XXXV.

Ces quelques détails pris isolément ne suffisent pas à faire sentir dans son caractère absolu la sévérité de Bossuet à l'époque que nous considérons ; pour bien s'en rendre compte, il faut lire intégralement les deux œuvres que nous avons mentionnées, parce qu'on y voit que rien ne vient adoucir le rigorisme ressortant de nos citations.

Si maintenant nous nous demandons ce qu'un homme profondément pénétré d'une telle doctrine doit penser du théâtre, nous ne pouvons douter qu'il ne prononce contre lui une condamnation absolue. Il est superflu de dire que tout ce qui y peut provoquer le rire tombe directement sous le coup de l'anathème prononcé contre ce « mouvement indécent ». Quant aux peintures de l'amour, il est bien évident que l'excuse qu'il vise le mariage ne saurait être d'aucun secours. Non seulement en effet cette excuse est souvent sans portée sérieuse, le mariage n'étant mentionné que pour la forme ; mais alors même que l'amour exprimé est le plus réservé et se montre tout pénétré du sentiment du devoir, il n'en repose pas moins aux yeux de Bossuet sur une concupiscence condamnable : le fait qu'on aspire à un *remède* prouve surabondamment qu'on est un malade. « Il y a encore, dit en effet Bossuet, une autre raison plus grave et plus chrétienne qui ne permet pas d'étaler la passion de l'amour, même par rapport au licite ; c'est comme l'a remarqué, en traitant de la question de la comédie, un habile homme de nos jours, c'est, dis-je, que le mariage présuppose la concupiscence, qui, selon les règles de la foi, est un mal auquel il faut résister » [1].

Quand on se place à ce point de vue, en écartant toute

1. Cet habile homme est Nicole. En appendice à sa thèse latine *De comedia et de nostratibus scenicis poetis quid judicaverit Bossuetius*, thèse soutenue en Sorbonne à la fin de l'année 1900, M. Le Bidois a mis en parallèle de nombreux passages des *Maximes* de Bossuet avec des citations des auteurs jansénistes Pascal, Nicole et Conti.

atténuation, on arrive à comprendre ces jugements absolus portés, non seulement contre Molière, mais contre Corneille lui-même. « Il faudra donc que nous passions pour honnêtes les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière... auteur qui remplit tous les théâtres des équivoques les plus grossières dont on ait jamais infecté les oreilles des chrétiens »[1]. « Dites-moi, que veut un Corneille dans son Cid, sinon qu'on aime Chimène, qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui, lorsqu'il est dans la crainte de la perdre, et qu'avec lui on s'estime heureux lorsqu'il espère de la posséder?... Ainsi tout le dessein d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même »[2].

Le jugement de Bossuet sur le théâtre apparaît, nous l'avons vu, comme le résultat de toute une doctrine, non ainsi que chez bien des gens, comme la répétition irraisonnée d'une sentence étrangère. Il en résulte que ce jugement doit être entouré d'une foule d'autres appréciations dérivant de la même source et dont on ne saurait le séparer.

On doit bien remarquer tout d'abord que, si l'auteur des *Maximes* considère les représentations dramatiques comme beaucoup plus dangereuses que la simple lecture des pièces, il est bien loin de professer qu'une pièce mauvaise à la scène est bonne dans le livre : en lui donnant toute sa puissance d'action, la représentation ne change point cette action, et toutes les condamnations prononcées ont leur raison d'être contre la simple lecture.

Aussi peut-on prévoir que Bossuet avait bien changé

1. *Maximes*, chap. III.
2. *Idem*, chap. IV.

depuis que, excellent humaniste, il patronnait la collection des Classiques du Dauphin, car la condamnation portée contre les œuvres dramatiques doit s'étendre beaucoup plus. Qu'on relise sa lettre à Innocent XI sur l'*Instruction de Monseigneur le Dauphin* et qu'on la compare au *Traité de la concupiscence* et aux *Maximes* : le contraste est frappant. « Entre les poètes, dit Bossuet, ceux qui ont plu davantage à Monseigneur le Dauphin sont Virgile et Térence... On ne peut dire combien il s'est diverti agréablement et utilement dans Térence, et combien de vives images de la vie humaine lui ont passé devant les yeux en le lisant. Il a vu les trompeuses amorces de la volupté et des femmes; les aveugles emportements d'une jeunesse que la flatterie et les intrigues d'un valet ont engagée dans un pas difficile et glissant; qui ne sait que devenir, que l'amour tourmente, qui ne sort de peine que par une espèce de miracle, et qui ne trouve le repos qu'en retournant à son devoir. Là le Prince remarquait les mœurs et le caractère de chaque âge et de chaque passion exprimé par cet admirable ouvrier, avec tous les traits convenables à chaque personnage, des sentiments naturels, et enfin avec cette grâce et cette bienséance que demandent ces sortes d'ouvrages. Nous ne pardonnions pourtant rien à ce poète si divertissant, et nous reprenions les endroits où il a écrit trop licencieusement ». Ouvrons maintenant les *Maximes* : « Térence qui, à l'exemple de Ménandre, s'est modéré sur le ridicule, n'en est pas plus chaste pour cela, et aura toujours une peine extrême à séparer le plaisant d'avec l'illicite et le licencieux » (chap. XXXV). On voit ce que sont devenus les éloges et les réserves d'autrefois : une atténuation dans le blâme et une flétrissure catégorique.

Quant à Virgile, et Homère aussi du reste, voyez ce qu'en dit le *Traité de la concupiscence* : « O vérité, ô justice, ô sagesse éternelle... vous les avez récompensés et punis tout ensemble ; vous les avez repus de

vent : enflés par la gloire, vous les en avez pour ainsi dire crevés. Combien ces grands auteurs ont-ils donné la gêne à leur esprit, pour arranger leurs paroles et composer leurs poèmes ? Celui-là étonné lui-même du long et furieux travail de son Enéide, dont tout le but après tout était de flatter le peuple régnant et la famille régnante, avoue dans une lettre qu'il s'est engagé dans cet ouvrage par une espèce de manie, *pene vitio mentis*. Leur conscience leur reproche qu'ils se donnaient beaucoup de peine pour rien, puisque ce n'était après tout que pour se faire louer » (chap. XIX).

Dans la lettre à Innocent XI, nous voyons l'histoire et la géographie étudiées, osons-le dire, scientifiquement, sans une incessante préoccupation de l'utilité directe pour la religion. Relisez par exemple ce qu'il dit des œuvres de César, ou bien ce passage sur la géographie : « Parmi tout cela, nous voyions la géographie en jouant et comme en faisant voyage : tantôt en suivant le courant des fleuves, tantôt rasant les côtes de la mer et allant terre à terre ; puis tout d'un coup, cinglant en haute mer, nous traversions dans les terres, nous voyions les ports et les villes, non en les courant comme feraient des voyageurs sans curiosité, mais examinant tout, recherchant les mœurs, surtout celles de la France, et nous arrêtant dans les plus fameuses villes pour connaître les humeurs opposées de tant de divers peuples qui composent cette nation belliqueuse et remuante ».

De là, passons à la condamnation de la curiosité, comme forme de la concupiscence des yeux : « Est-ce une chose si merveilleuse de savoir ce qui meut les hommes et la cause de toutes leurs illusions, de tous leurs songes ?... Cette curiosité s'étend aux siècles passés les plus éloignés : et c'est de là que nous vient cette insatiable avidité de savoir l'histoire... Si c'est pour en tirer quelque exemple utile à la vie humaine, à la bonne heure ; il le faut souffrir et même louer, pourvu

qu on apporte à cette recherche une certaine sobriété »[1]. Voilà l'exigence du but immédiatement pratique, qui est la mort de la vraie science.

Certes, il ne nous vient pas à la pensée de critiquer en soi l'idéal d'ascétisme de Bossuet, et nous n'entendons aucunement rabaisser ceux qui renoncent aux arts et aux sciences en même temps qu'à toutes les douceurs de la vie : un Vincent de Paul n'a pas besoin de culture humaine, et cependant il n'en fut pas dépourvu, celui dont Gondi, le général des galères, fit l'instituteur de ses enfants. Mais là n'est pas la question : il s'agit de la masse des chrétiens et de la direction à leur donner. Assurément il est fort bon de leur apprendre à refréner la concupiscence ; mais, puisque vous admettez la nécessité, pour la plupart, du *remède* du mariage, il est sans doute à désirer que les formes élevées de l'amour viennent se superposer à l'instinct animal. Or à interdire la peinture de ces formes élevées, ne courez-vous pas le risque d'en laisser s'atrophier les germes, au plus grand bénéfice des formes inférieures ? Nous pensons donc qu'il convient, tout en rendant hommage à la pensée si forte et souvent si profonde de Bossuet, de reconnaître que, vers la fin de sa vie, sa doctrine morale s'était trop rapprochée de celle des jansénistes, et qu'il en arriva ainsi à méconnaître les véritables conditions du développement du monde chrétien.

En parlant ainsi, nous ne croyons point manquer au respect dû à ce grand évêque, et l'étude de ses deux œuvres que nous avons citées nous paraît devoir faire écarter absolument le détour au moyen duquel, dans une intéressante conférence sur *les Lectures de femmes*, M. l'abbé Vacandard, aumônier du lycée de Rouen, a cru pouvoir recommander la lecture des œuvres de Corneille et de Racine : « Leurs tragédies, dit-il, contenaient sans doute, au temps où elles paru-

1. *Traité de la concupiscence*, chap. VIII.

rent, un poison dangereux; avec les années, ce virus s'est atténué ». C'est là, selon nous, méconnaître la forte pensée de l'évêque de Meaux, dont les principes atteignent tout autre chose que nous ne savons quel poison passager; aussi croyons-nous M. Vacandard en profonde contradiction avec cette pensée quand il se hasarde à recommander des œuvres telles que la *Fille de Roland* et même le *Monde où l'on s'ennuie*. Certes l'amour peint dans la tragédie d'Henri de Bornier est chaste entre tous ; mais par là n'est-il pas particulièrement dangereux, et selon le Pascal des *Pensées* et selon le Bossuet des *Maximes*[1] ? Quant à la comédie de Pailleron, nous connaissons peu d'œuvres que frappent plus directement les anathèmes de Bossuet : outre que le rire en jaillit inépuisablement, l'amour y paraît plein de séduction, et la vieille marquise, à laquelle vont toutes les sympathies, en parle avec une indulgence pour ses faiblesses dont nous ne voudrions point endosser toute la responsabilité.

Nous savons bien que Sarcey a soutenu, lui aussi, que « le venin d'une comédie (si venin il y a, ajoutait-il) perd singulièrement de sa force en vieillissant »[2]. Mais l'application qu'il en fait est fort compromettante pour cette thèse : M. Vacandard est-il d'avis que le *Chandelier* de Musset est devenu une œuvre saine avec le temps? Nous comprenons fort bien que, en un moment d'épidémie morale, une œuvre puisse exercer une influence délétère plus énergique, et c'est ainsi que le *Cid* a pu apparaître d'abord comme un encouragement au duel et encourir justement l'hostilité de Richelieu. Mais le culte des belles personnes, comme dit Bossuet, est de tous les temps ; aussi la virulence de son anathème contre la peinture des amours de Rodrigue et

1. « Plus il apparaît innocent aux âmes innocentes, plus elles sont capables d'en être touchées » (n° 11 de l'édition Brunschvicg).
Maximes, chap. V.
2. *Quarante ans de théâtre*, tome IV, p. 283.

de Chimène ne se ressent-elle point du long demi-siècle passé sur elle. Cet anathème repose d'ailleurs sur une forte doctrine ; il n'est point inspiré par les circonstances d'un jour et c'est méconnaître la profondeur de la pensée de Bossuet que de prétendre y rester fidèle tout en honorant l'œuvre de Corneille et de Racine.

Grande sans doute est la puissance du temps. S'il ne lui est point donné de changer le poison des âmes en une nourriture salutaire, il permet d'envisager chaque chose avec plus de justice, et il donne des leçons de sagesse et de modération. Telle est bien la puissance que célébrait M. l'abbé Vignot dans son *Eloge de Racine*, prononcé le 23 avril 1899 en l'église Notre-Dame de la Ferté-Milon : « Singulière puissance du temps, s'écriait-il. Un poète dramatique est né ici que l'on a qualifié de malfaiteur [1] ; lui-même a déféré à cette censure ; il s'est, en plein élan, arrêté au milieu d'une carrière soudain apparue à ses yeux comme le chemin de l'abîme ; il a imaginé la pénitence la plus rude à un artiste, pis que l'abandon, pis que le mépris, l'oubli de son art. Et voici qu'avec les représentants de l'Etat, de la ville et de la province, l'Eglise s'empresse autour de cet enfant perdu ; des religieuses ont disposé ces guirlandes à l'honneur de celui que la mère Agnès de Sainte-Thècle traitait en excommunié ; vous-même, Monseigneur [2], vous souvenant de l'exquis lettré, du guide ès sciences profanes que vous fûtes, êtes accouru pour donner la dernière absoute à ce mort suspect d'hérésie et de paganisme, et pour rehausser l'hommage rendu dans ce sanctuaire à ce maître du théâtre. Car, tout prêts que nous soyons à

1. Le mot n'est pas, croyons-nous, de Bossuet ; satisfait de l'amende honorable du poète, il se borne à en dire : « Si vous dites que la seule représentation des passions agréables, dans les tragédies d'un Corneille et d'un Racine, n'est pas dangereuse à la pudeur, vous démentez ce dernier qui, occupé de sujets plus dignes de lui, renonce à sa Bérénice, que je nomme parce qu'elle vient la première à mon esprit » (chap. III).

2. Mgr Deramecourt, évêque de Soissons et Laon.

vénérer les vertus domestiques de Racine, avouons-le, elles n'eussent point à elles seules causé une telle affluence de pèlerins. S'il n'avait été que bon époux, bon père, bon citoyen, bon chrétien, nous ne lui eussions pas permis de bouleverser l'ordre des offices dominicaux[1] ; et le pasteur de ce diocèse n'eût pas interrompu ses tournées apostoliques pour présider une cérémonie aussi inusitée. C'est bien un peu à l'occasion des « bagatelles » autrefois jugées damnables et par leur auteur condamnées que nous l'accueillons céans. Et nous nous rappelons ce qui advint naguère, Monseigneur, à votre illustre voisin, Monsieur de Meaux : quand il s'agit d'élever un monument à l'inflexible docteur des *Maximes sur la Comédie*, des comédiens en firent les premiers frais, et un prélat sollicita leur concours ; ce fut la revanche spirituelle et généreuse de Scapin, et je m'assure que là-haut la grande âme de Bossuet, enfin détendue, y prit plaisir. Pas plus en chaire que sur la scène, il ne faut jurer de rien, excepté de ce qui est éternel. Tout arrive : on ne joue en aucun endroit tant Molière, non pas même dans sa maison, que dans des collèges congréganistes ; et Racine aujourd'hui ne sera par personne fêté avec plus d'amour que par ce clergé et ces fidèles réunis à l'heure de vêpres ».

Voilà ce qui s'appelle remettre les choses au point. Mais nous n'avons pas parlé encore de l'objection la plus troublante contre le théâtre, objection formulée par Bossuet sous la forme la plus énergique : « Quelle mère, je ne dis pas chrétienne, mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau que sur le théâtre ? Quoi, l'a-t-elle élevée si tendrement et avec tant de précautions pour cet opprobre ? L'a-t-elle tenue nuit et jour, pour ainsi parler, sous ses ailes avec tant de soin pour la livrer au public et en faire un écueil à la jeunesse ? Qui ne regarde pas ces malheu-

1. En raison d'une représentation, par la Comédie-Française, des *Plaideurs* et d'une partie de *Bérénice*.

reuses chrétiennes, si elles le sont encore, dans une profession si contraire aux vœux de leur baptême ; qui, dis-je, ne les regarde pas comme des esclaves exposées, en qui la pudeur est éteinte, quand ce ne serait que par tant de regards qu'elles attirent, elles, que leur sexe avait consacrées à la modestie, dont l'infirmité naturelle demandait la sûre retraite d'une maison bien réglée ? Et voilà qu'elles s'étalent elles-mêmes en plein théâtre avec tout l'attirail de la vanité, comme ces *sirènes*, dont parle Isaïe, qui font leur demeure *dans les temples de la volupté*, dont les regards sont mortels et qui reçoivent de tous côtés, par les applaudissements qu'on leur renvoie, le poison qu'elles répandent par leur chant »[1].

Assurément l'argument pourrait être mis sous une forme moins mélodramatique ; mais il n'en reste pas moins vrai que la profession de comédienne est éminemment dangereuse, et que chaque spectateur a la responsabilité d'une profession qu'il encourage. Il ne servirait de rien de répondre que chaque spectateur n'a qu'une fraction infime de responsabilité ; c'est bien ici le cas d'appliquer la maxime de Kant : *Interrogez-vous vous-même, et voyez si, en généralisant le motif de l'action que vous allez faire, vous pouvez le considérer comme un principe de législation universelle.* Que notre action ait par elle-même les conséquences réprouvées ou que ces conséquences ne soient que le résultat de la répétition du même acte par une foule d'autres hommes, il importe peu : par le seul fait de notre acte, nous adhérons à celui des autres et en assumons la responsabilité. Aussi y a-t-il là un sujet d'anxiété morale profonde, et si la question était isolée, nous n'oserions dire qu'il faudrait passer outre. Mais c'est là une de ces questions qu'on résout *par l'absurde*, comme on dit en mathématique.

Supposons en effet que nous ayons, pour les raisons

1. *Maximes et réflexions sur la comédie*, chap. VIII.

qui viennent d'être dites, condamné l'art dramatique : la logique va nous presser et nous faire condamner bien d'autres choses. Voici d'abord la peinture et la sculpture, qui ont pour conséquence l'existence de la profession de modèles laquelle, pour être conciliable avec la pureté des mœurs, comme l'est après tout celle des comédiennes, n'en est pas moins éminemment dangereuse pour la moralité de celles qui la pratiquent. Durand (de Gros) a cru pouvoir invoquer cet argument en le limitant à l'emploi du nu dans l'art : « L'excellent Channing, dit-il, un véritable saint s'il en fut, se déclare partisan des arts plastiques ; mais le chaste unitarien n'a sans doute pas réfléchi que pour exécuter la Vénus de Milo, ou l'Esclave grecque de Powers (réputée le chef-d'œuvre de la statuaire américaine), l'artiste a été dans la nécessité de faire poser devant lui de vraies femmes nues, qui ont dû étouffer en elles toute pudeur au point de s'offrir *in puris naturalibus* aux regards de tout un atelier de jeunes gens » [1].

En fait, on ne saurait limiter la portée de cet argument, car l'étude du nu est indispensable pour l'exécution de peintures ou de sculptures drapées ou habillées. Ecoutons sur ce sujet le P. Sertillanges, l'éminent professeur de philosophie morale à l'Institut catholique de Paris :

« Une première chose dont il faut convenir, dit-il, en se basant sur le témoignage des maîtres, c'est que le nu est la grande *école* de l'art. Là en effet se trouvent les vraies difficultés au point de vue technique. Celui qui n'est pas initié de bonne heure aux mystères de structure de la machine humaine, à l'emmanchement des membres, au jeu compliqué des articulations et des muscles, au balancement des lignes et aux délicatesses changeantes des carnations, celui-là ne peut pas prétendre être peintre, du moins dans la complète acception du mot. Fût-il même formé, il lui sera bon, presque né-

1. *Nouvelles recherches sur l'Esthétique et la Morale*, p. 214.

cessaire, de s'entretenir la main en peignant sur nature, de temps à autre, quelque bon morceau, comme le musicien arrivé ne laisse pas d'exécuter des gammes ; comme Liszt transposait, dit-on, une fugue de Bach chaque matin avant déjeuner.

« Cela étant, on ne saurait contester aux artistes le droit de faire du nu, à titre d'étude, en dépit des inconvénients qu'il présente. Ces inconvénients, c'est aux directeurs d'école, aux chefs d'atelier et plus tard à la bonne volonté de chaque artiste à y prendre garde ; ils ne doivent entraver d'aucune façon, dans les circonstances ordinaires, le libre développement d'un art précieux » [1].

Cette conclusion est précédée d'ailleurs des considérations générales suivantes : « Puisque le nu n'est pas mauvais en soi, mais seulement dangereux, il y a lieu de discuter dans quelle mesure la considération du danger doit arrêter le peintre : on ne peut pas supprimer tout ce qui est dangereux. Dirons-nous que, l'art n'étant point chose indispensable, il y a lieu de lui donner pour bornes les limites du danger ? Ce serait aller, selon nous, beaucoup trop vite en besogne. L'Eglise a exclu des catalogues de l'index les poètes licencieux de la Grèce et de Rome, à cause, dit-elle, de « l'élégance de la forme » : preuve évidente qu'à ses yeux tout n'est pas dit contre les choses d'art quand on en a constaté le péril ».

Que si l'on n'accepte pas cette doctrine sur l'attitude à observer envers ce qui est dangereux, nous comprenons fort bien qu'avec Bossuet on proscrive le théâtre, mais la logique exige qu'on proscrive également l'art de la peinture, qui entraîne comme condition nécessaire l'existence d'une profession que l'on peut bien considérer comme aussi dangereuse que celle de comédienne. Certes, nous ne nous plaindrons pas de ce que celui qui aura réédité avec conviction la chaleureuse apostrophe

1. *L'art et la morale*, p. 49.

de Bossuet, encourage ensuite l'art du peintre : c'est là une heureuse inconséquence, due peut-être au sophisme tant de fois signalé par Frédéric Bastiat à propos de *ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* ; mais, pour qui prétend philosopher, la position est intenable, et il faut opter de même dans les deux cas. Ajoutons que la vie pratique offre d'innombrables situations dangereuses qu'on ne saurait supprimer sans causer une profonde perturbation dans la société et entraver l'essor de la civilisation. Tout cela soulève les problèmes les plus graves, les plus dignes d'exercer le zèle des personnes soucieuses de réduire le mal en ce monde ; mais prétendre les résoudre d'un mot par une suppression est le propre d'un esprit simpliste qui ne saisit qu'un côté des questions.

Jusqu'ici, nous avons presque exclusivement pris la défense des arts contre leurs contempteurs : est-ce à dire que nous les considérions comme toujours bienfaisants ? nous ne pensons pas qu'on ait pu nous attribuer une telle pensée. L'art est un puissant suggestionneur, et il peut travailler au mal comme au bien ; mais est-il besoin d'ajouter que nous ne croyons pas à la nécessité d'une tendance morale déterminée nettement, d'un but moral poursuivi volontairement, pour que l'œuvre d'art soit bonne ? Ici encore qu'on nous permette de donner la parole au P. Sertillanges : « Hâtons-nous d'ajouter, dit-il, que pour l'artiste au cœur droit, à l'esprit élevé, cette orientation de l'art vers un but extérieur et supérieur à lui-même s'opère pour ainsi dire de soi. Toute œuvre noble a son utilité. L'artiste qui en a le sentiment y repose à bon droit sa conscience.

« Dans le domaine du beau, comme dans celui du vrai, qui n'est pas contre la morale est pour elle. Tout lui est allié, tout lui est ami de ce qui tend à élever les âmes, car ses vrais ennemis en nous, ce sont les bas instincts, les préoccupations grossières ou banales. Quicon

que travaille à établir nos esprits dans des régions plus hautes ; quiconque nous rapproche de la nature, nous aide à mieux comprendre l'homme, la vie, l'histoire, la poésie des choses ; quiconque fait cela travaille pour la morale, parce que tout cela prépare son œuvre, parce que tout cela tend à Dieu » (p. 23 et 24) [1].

Au contraire, tout ce qui tend à abaisser est mauvais, et à ce sujet nous croyons que mainte personne, extrêmement sévère sur tout ce qui concerne les arts plastiques, la littérature et le théâtre, se montre déplorablement aveugle à l'égard de la musique. Cela nous paraît la conséquence d'une double impuissance, d'une part à goûter les beautés supérieures, d'autre part à reconnaître les suggestions sourdes mais puissantes de la musique. Autant celles-ci peuvent être nobles, autant elles peuvent être avilissantes. « Les mélodies canailles ou voluptueuses, a dit un musicien, ont une action déplorable sur l'organisme ; elles éteignent une à une les lueurs intellectuelles pour livrer l'homme aux sens, autrement dit aux bêtes » [2].

Que dirons-nous, d'autre part, de ces images en relief, pour ne pas dire ces statues, dont on *décore* aujourd'hui nos églises ? La mièvrerie et la fadeur du dessin ne sont dépassées que par le mauvais goût du coloris. Tels sont du moins trop souvent les moulages qu'on substitue à des ouvrages anciens qui, sans doute, étaient généralement loin d'être des chefs-d'œuvre, mais qu'ani-

1. Nous pourrions aussi faire ressortir la puissance d'unification des âmes dont jouit l'émotion esthétique, mais il nous suffira de renvoyer aux belles pages écrites sur ce sujet par M. Séailles dans son *Essai sur le génie dans l'art* (2e éd. p. 273-278). D'autre part, nous citerons les principes restrictifs dans une sage mesure que professe le chef actuel de l'école positiviste : « La science doit tout voir, puisqu'elle sert de base à la modification effective des choses ; mais l'art ne doit pas tout exprimer... Il a le droit de choisir et, tout en se mouvant dans des limites étendues, il doit choisir de manière à produire d'heureuses modifications cérébrales » (Pierre Laffite, *Le Faust de Gœthe*, p. 17).

2. Louis Lacombe, *Philosophie et Musique*, p. 426.

mait un sentiment sincère, auquel ils devaient une valeur esthétique et morale absolument étrangère à ce qu'on leur préfère actuellement. Assurément, il serait bien téméraire de dire que devant ces nouvelles effigies ne se sont pas développées des effusions de la plus pure piété ; mais comment méconnaître que la piété qu'elles tendent à suggérer n'est pas de bon aloi ? Il semble que quelques-uns de ceux qui peuvent réagir se sont émus de ce mal : il sera difficile à déraciner, mais l'œuvre est digne de provoquer de persévérants efforts. Puisse donc ce mouvement se développer et purifier l'une des formes les moins saines de l'art contemporain.

Le départ entre les œuvres qui élèvent et celles qui abaissent soulève une série de problèmes spéciaux qui ne rentrent pas dans le cadre de notre étude ; mais nous pouvons faire entrevoir les principes qui ont inspiré à John Ruskin toute une casuistique souvent subtile, parfois contestable, mais d'une inspiration très haute. Nous trouvons ces principes méthodiquement exposés dans *les Sept lampes de l'architecture*.

Ces sept *lampes* sont celles de sacrifice, de vérité, de force, de beauté, de vie, de souvenir et d'obéissance. Des cinq classes d'architecture — religieuse, commémorative, civile, militaire et domestique — l'esprit de sacrifice s'applique plus spécialement aux deux premières. C'est lui qui nous incite à l'offre de matériaux précieux et condamne le clinquant et les fausses pierreries ; c'est lui aussi qui exige que le travail ne soit pas étroitement mesuré à cela seul qui apparaît : il n'est pas permis de laisser inachevés les dos des statues du fronton d'un temple, bien que jamais peut-être on ne les verra. Il ne faut pas non plus traiter grossièrement un ornement parce qu'il est éloigné du spectateur : on fera comme aux portails du transept de la cathédrale de Rouen, dont les parties inférieures sont couvertes de bas-reliefs délicat et de petites dimensions, tandis que les niches et statues qui les couronnent sont à la fois colossales et simples

mais d'un travail consciencieux et fini, comme on le constate en les examinant de près.

Le domaine de l'imagination ne doit pas être celui du mensonge, et, si notre dignité, en tant que créatures spirituelles, exige que nous puissions inventer et contempler ce qui n'est pas, notre dignité en tant que créatures morales exige que nous sachions et reconnaissions en même temps que cela n'existe pas. Tel est le fondement de la Lampe ou de l'esprit de vérité. Dans sa guerre contre les mensonges de l'architecture, Ruskin n'échappe peut-être pas toujours aux dangers de la casuistique. Il ne faut pas suggérer un mode de soutien autre que le véritable, et cependant les faisceaux de minces colonnettes de l'architecture gothique seraient écrasés et surtout renversés s'ils n'étaient extérieurement arc-boutés. « Il y a là, dit Ruskin, un cas de conscience délicat ; nous arriverons simplement à sa solution en considérant que, lorsque l'esprit est prévenu au delà de toute possibilité d'erreur de la véritable nature des choses, l'affecter d'une impression contraire, pour distincte qu'elle soit, n'est pas une malhonnêteté, mais au contraire un appel légitime à l'imagination » [1].

A propos des mensonges des surfaces il y a des discussions très intéressantes, notamment celle qui justifie les dessins architecturaux peints en grisaille sur les voûtes de la chapelle Sixtine. Quant à l'emploi du travail

1. *La Couronne d'olivier sauvage. — Les sept Lampes de l'architecture.* Traduction de Georges Elwall, p. 111.

Nous ne saurions accepter la thèse de Ruskin au sujet de l'emploi du fer, qu'il admet comme lien et non comme support. Le premier de ces emplois, bien que dissimulé, est absous parce qu'un bon mortier pourrait en faire autant ; quant au rôle de soutien, qui lui revient si naturellement, on le lui interdit au nom de la stabilité des styles, qui commande de garder, même à des périodes de science plus avancée, les matériaux et les principes des époques antérieures. Certes, il est dangereux, pour l'architecte, d'explorer des voies inconnues ; mais, en utilisant les matériaux nouveaux selon leurs qualités propres, il fait œuvre saine et respecte la Lampe de vérité malgré la subtilité de Ruskin.

au moule, il trouverait en Ruskin un ennemi irréductible si la brique n'existait pas : tout le monde sait qu'elle est moulée et ne lui accorde que le crédit qu'elle mérite.

« En faisant retour sur les souvenirs des œuvres de l'architecture qui nous ont le plus agréablement impressionnés, nous verrons qu'en général ils se répartissent en deux grandes classes : l'une, caractérisée par une valeur et une délicatesse excessives, à laquelle nous recourons avec un sentiment d'affectueuse admiration; l'autre par une majesté sévère et, dans bien des cas, mystérieuse, dont nous nous souvenons avec un respect toujours égal, pareil à celui que nous ressentons en présence et sous l'effet de quelque grande puissance spirituelle ». Ruskin étudie en détail ce qui répond, en architecture, à l'expression de la force ; mais sa pensée dominante se résume en cette phrase : « La majesté relative des édifices dépend du poids et de la vigueur de leur masse, bien plus que d'aucun autre attribut de leur dessin, masse de toute sorte, de volume, de lumière, d'ombre, de couleur, non pas d'une simple quantité de celles-ci, mais de leur ampleur ; non de lumière brisée, d'ombre éparse ou de poids divisé, mais de pierre solide, de grand jour, d'ombre profonde » (p. 168).

Telle est l'importance attachée à ce principe qu'il proclame bien haut que souvent peu importe la gaucherie et la banalité des moyens qui donnent le poids et l'ombre : « Obtenez seulement l'ombre et la simplicité, et toutes choses bonnes suivront à leur heure et en leur lieu ».

Malgré l'affinité de la force des œuvres d'art avec celle de la Nature, Ruskin rattache surtout la majesté des premières à une sympathie pour les efforts et les douleurs de la vie humaine, tandis que ce qu'il fait dériver avant tout de l'imitation de la Nature, c'est la beauté, et dans la Nature ce qu'il choisit avant tout, c'est l'apparence extérieure de la nature organique. Il faut bien reconnaître que c'est là restreindre quelque peu

l'étude de la Lampe de beauté. Si d'ailleurs cette critique de l'ornementation est pleine d'applications ingénieuses et heureuses à la fois, la subtilité s'y glisse parfois : de ce que l'objet imité doit être suffisamment familier découle la condamnation de la *grecque*, inspirée des cristallisations du bismuth, métal rare.

Les lieux propres à la décoration donnent l'occasion à Ruskin d'affirmer sa haine des agitations de la vie moderne : il approuve l'ornementation des ponts et des façades des maisons à Florence et surtout à Venise, mais il la condamne à Londres, et, quant aux magasins et aux gares de chemins de fer, lieux fréquentés par des gens qui, étant pressés, sont, pour un temps, malheureux, on doit leur interdire la beauté. C'est pousser jusqu'au paradoxe un principe qui ne doit être appliqué qu'avec une grande discrétion.

Les créations de l'architecture étant faites de substance inerte, leur dignité et leur charme dépendent de l'expression profonde de vie intellectuelle consacrée à leur production ; aussi la Lampe de vie est-elle encore plus contraire que celle de vérité au travail à la machine ; mais les hommes peuvent se transformer en machines et ravaler leur labeur au même niveau que le travail mécanique. L'essentiel est, non pas l'habileté de l'ouvrier, mais le fait qu'il s'adonne de cœur à ce qu'il fait, qu'il travaille avec joie. Au portail Nord de la cathédrale de Rouen, il y a 280 animaux, tous différents ; ils ne s'élèvent guère au-dessus de la banalité courante d'un bon travail ornemental ; mais il y a dans leurs traits une preuve de réflexion et de fantaisie qui n'est pas commune de nos jours. Au contraire, à l'église de Notre-Dame de Bon Secours, voisine de Rouen, construite dans le style gothique par un architecte moderne, s'il y a beaucoup de détails dessinés avec goût, par un homme ayant étudié de près les travaux d'autrefois, tout est mort comme les feuilles en décembre, et il n'y a pas sur la façade une seule touche tendre, une

seule touche ardente : les hommes qui l'ont faite l'avaient en haine et furent contents d'en avoir fini.

Si Ruskin indique la Nature comme unique inspiratrice de la beauté, il se refuse à l'isoler de l'homme et ne la goûte que si elle en conserve le souvenir et l'empreinte. Aussi la Lampe du souvenir s'impose-t-elle à l'architecture, et nous avons le double devoir de rendre historique l'architecture de notre époque et de conserver, comme le plus précieux des héritages, celle des siècles passés. C'est avec une émotion profonde qu'il parle des maisons que nous devons élever pour y établir notre foyer et qui doivent être durables et belles ; mais c'est surtout dans l'architecture publique que nous devons travailler pour l'avenir. « Ce n'est que lorsqu'un édifice s'est vu confier la renommée des hommes et qu'il est sanctifié par leurs exploits, lorsque ses murs ont été les témoins de nos souffrances et que ses piliers surgissent des ombres de la mort, que son existence, plus durable ainsi que les objets de ce monde qui l'enveloppent, se voit tout autant que ceux-ci douée de langage et de vie »[1].

Enfin la dernière Lampe est celle d'obéissance, ce « principe auquel la politique doit sa stabilité, la vie son bonheur, la foi son acceptation, la création sa continuité ». Pour l'architecture, ce principe veut qu'elle soit soumise à une loi nationale ou, en d'autres termes, que, dans un pays donné, elle forme une école. Grâce à cela, les architectes pourront apprendre la langue qu'ils auront à parler au lieu de s'épuiser à apprendre tous les styles : ce n'est que par la facilité acquise à employer un style unique que les artistes peuvent atteindre à la liberté leur permettant d'agir dans le sens d'une modification de ce style.

1. Notons que Ruskin professe une répulsion absolue pour les restaurations, qu'il considère comme la destruction la plus complète des édifices, une destruction accompagnée d'une fausse description. La restauration réduit à néant le travail ancien et ne peut, au mieux, qu'en donner une copie froide et sans vie.

Nous avons résumé, d'une manière à la fois bien sèche et fort longue, la doctrine des *Lampes de l'architecture;* mais il nous semble qu'il se dégage de là, sous une forme il est vrai un peu confuse, une véritable morale de l'œuvre d'art, morale à la fois très haute dans ses grandes lignes et très éloignée d'un étroit dilettantisme : les œuvres les plus humbles peuvent satisfaire aux exigences essentielles de Ruskin. Aussi croyons-nous qu'il y aurait un intérêt profond à ce que des principes de cet ordre se répandissent et inspirassent les appréciations sur les œuvres d'art proprement dites et sur tout ce qui n'a point un caractère exclusivement utilitaire. N'est-il pas certain, par exemple, que le choix d'une collection de *bons livres* devrait reposer avant tout sur des règles de ce genre? Ne serait-ce pas le seul moyen de lui donner une vertu secrète et vivifiante, bien supérieure à celle qu'on peut espérer quand on ne s'attache guère qu'aux idées, souvent de pure commande, qui servent de programme obligatoire aux ouvrages visant un public spécial?

Nous ne saurions nous arrêter plus longtemps à cette question du départ entre les œuvres saines et les œuvres avilissantes, question soulevant une foule de problèmes spéciaux que nous ne pouvons aborder. Il nous reste d'ailleurs à examiner une difficulté d'ordre général, singulièrement troublante pour qui croit à la valeur morale de l'art : l'expérience ne prouve-t-elle pas l'extrême danger de la culture esthétique? Ce danger, dont la renaissance italienne offre une manifestation qu'on peut dire classique, existe assurément, et c'est au noble poète Schiller que nous en demanderons le secret :

« Une éducation esthétique très raffinée, dit-il, habitue l'imagination *à se diriger selon des lois, même dans son libre jeu*, et la sensibilité à ne point goûter de jouissances sans le concours de la raison; mais on arrive bientôt à exiger que la raison, en retour, *se dirige, même dans les opérations les plus sérieuses de sa puis-*

sance législative, selon l'intérêt de l'imagination, et ne donne plus d'ordres à la volonté qu'avec l'agrément des instincts sensibles. L'obligation morale de la volonté, qui pourtant est une loi absolue et inconditionnelle, prend insensiblement le caractère d'un simple contrat, qui n'oblige l'une des deux parties qu'autant que l'autre en exécute les clauses. L'accord, purement *accidentel*, du devoir avec le penchant finit par être considéré comme une condition *nécessaire ;* et ainsi est empoisonné dans sa source le principe de toute moralité ».

Comment le caractère en vient-il peu à peu à se dépraver de la sorte ? Voici comment l'explique Schiller.

« Tant que l'homme n'est qu'un simple sauvage, la sensibilité ne peut être un danger pour sa moralité que par sa force aveugle. Mais, lorsque le goût a ennobli ses instincts, lorsque la culture modère les brutales explosions des instincts, il peut se faire que ces mêmes instincts qui n'étaient dangereux autrefois que par leur puissance aveugle, venant à prendre un air de dignité, deviennent bien plus dangereux pour la moralité du caractère.

« L'homme de goût se soustrait volontiers au joug grossier des appétits. Il soumet à la raison l'instinct qui le porte au plaisir, et pour le choix des objets qu'il doit désirer il consent à prendre conseil de sa nature spirituelle et pensante. Eh bien, plus il arrive fréquemment que le jugement moral et le jugement esthétique, le sens du bien et le sens du beau se rencontrent sur le même objet et dans une même décision, plus la raison incline à prendre un instinct si *spiritualisé* pour un de *ses propres* instincts, et finalement à lui abandonner avec un plein pouvoir le gouvernail de la volonté.

« Tant qu'il demeure possible que l'inclination et le devoir se rencontrent sur le même objet et dans un commun désir, cette *représentation* du sens moral par le sens esthétique peut ne pas entraîner de conséquences positivement fâcheuses, quoiqu'à prendre les choses

rigoureusement, la moralité des actes particuliers ne gagne rien à cet accord. Mais les conséquences seront tout autres lorsque la sensibilité et la raison auront chacune un intérêt différent...

« Ici, en effet, se présente tout à coup la nécessité de distinguer entre les exigences du sens moral et celles du sens esthétique, qu'un si long accord avait presque confondues au point qu'elles ne se peuvent plus démêler ; de déterminer leurs droits réciproques, et d'éprouver quel est en réalité dans notre âme le vrai maître. Mais ce maître, une représentation si prolongée du sens moral par le sens du beau l'a fait oublier : quand on a si longtemps pratiqué cette règle d'obéir immédiatement aux suggestions du goût et qu'on s'en est toujours bien trouvé, le goût a dû mettre insensiblement de son côté une apparence de droit. Comme il s'est montré *irréprochable* dans la surveillance qu'il exerçait sur la volonté, il a dû nécessairement finir par accorder à ses décisions une certaine *estime*, et c'est précisément cette estime que l'inclination, avec sa dialectique captieuse, fait valoir désormais contre les devoirs de la conscience »[1].

Si nous désirons une application et comme une illustration de cet exposé abstrait, il nous suffit d'ouvrir le volume *Histoire et Poésie* de M. Melchior de Vogüé. Parlant de Catherine Sforza, il s'exprime ainsi : « On admirait ses stratagèmes subtils, alors qu'ils impliquaient quelques meurtres et quelques traîtrises. C'était la morale du temps. M. Pasolini la résume fort bien dans les lignes où il excuse Catherine : « Quant à la forme ingénieuse et pour ainsi dire élégante de la trahison, n'oublions pas que la règle et la fin des actions humaines était la jouissance par le moyen de la beauté. Le sentiment de la beauté était devenu l'unique mobile, l'unique critérium de la conscience italienne partout où

1. *Esthétique*, traduction Regnier, p. 329-331.

elle se manifestait, dans l'art, le plaisir, la lutte, le gouvernement et même la coquinerie. On ne comprenait pas alors que le crime ne peut jamais être beau, et que rien de moralement illicite ne peut être louable. Les atrocités de Ferdinand de Naples, les perfidies de César Borgia sont représentées par Machiavel comme des chefs-d'œuvre ; *un bellissimo inganno*, dit monsignor Paul Jove ». — Oui, le voilà bien, continue M. de Vogüé, ce double regard qu'ils ont jeté sur la vie. Le but atteint à tout prix par des moyens élégants, au sens que les mathématiciens attachent à ce dernier mot dans leurs démonstrations ; la satisfaction de l'égoïsme dans ses appétits et de l'esprit dans ses besoins d'eurythmie : c'est toute la renaissance italienne » (p. 76).

Le danger de l'art mis si bien en lumière par Schiller est-il le seul ? Il nous semble qu'on peut aisément en apercevoir un autre. Origine et condition de toute activité humaine, l'émotion peut, par le seul fait de sa prééminence, tarir la source même qu'elle avait fait surgir. N'est-ce pas ce qui est parfois arrivé chez les mystiques, en qui l'amour de Dieu a si bien absorbé tous les éléments supérieurs des diverses facultés que la volonté s'est détournée de tous les objets terrestres ? Délivrés du joug de la volonté rationnelle, les appétits inférieurs se sont donné libre carrière. Si l'amour de Dieu lui-même peut aboutir à de si tristes résultats, doit-on s'étonner que l'amour du beau, dérivation voilée du premier, expose aussi à des dangers de même ordre ? L'émotion esthétique engendre naturellement l'activité esthétique, celle de l'artiste, créateur ou interprète. Nous n'avons pas à nous arrêter au danger que court l'artiste de s'absorber dans son art et de négliger les autres formes d'activité qui s'imposent à tout homme : ce n'est qu'une des formes de ce qu'on pourrait appeler le danger de l'absorption professionnelle. Ce que nous voulons signaler, c'est l'effet produit sur le simple amateur.

Pour lui, l'art doit être un repos, dont il sorte meilleur et plus fort. Mais il peut arriver, non seulement que l'œuvre d'art soit malsaine, mais que l'œuvre la plus élevée produise un effet bien différent de celui auquel elle est providentiellement destinée. La contemplation des belles choses peut inspirer le dégoût des réalités, et l'âme, s'absorbant en elle, peut renoncer à toute activité n'ayant pas pour but de renouveler son ivresse, heureux si, comme le mystique auquel nous faisions allusion, elle ne laisse pas ses fonctions inférieures libres de chercher des satisfactions inavouables.

En somme, au terme de cette étude, nous revenons aux conclusions de M. Brunetière, après l'avoir beaucoup contredit, et avec lui nous disons : l'art est une force dont l'emploi ne saurait être réglé par elle-même et par elle seule ; comme M. Brunetière encore, nous ne le mettons point en cela à part des autres grandes forces qui dirigent l'humanité, et, pour marquer à la fois les caractères communs de ces forces et la direction qu'elles doivent suivre, il suffit de reproduire les paroles de Pasteur, inscrites sur son tombeau : « Heureux celui qui porte en soi un Dieu, un idéal de beauté, et qui lui obéit : idéal de l'art, idéal de la science, idéal de la patrie, idéal des vertus de l'Evangile ! Ce sont là les sources vives des grandes pensées et des grandes actions. Toutes s'éclairent des reflets de l'infini ».

ERRATA

Page 77, ligne 4. *Au lieu de* Titien, *lire* Véronèse.
Page 78, ligne 7. Même correction.
Page 97, ligne 2. *Au lieu de* ceux-ci, *lire* celles-ci.
Même page, ligne 22. *Au lieu de* tous, *lire* toutes.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

LE BEAU ET LE LAID

Raison d'être de cette introduction, 5. — Dogmatistes et impressionnistes en critique, 5. — L'école de Taine, 7. — Les définitions du beau, 10. — Double caractère de la beauté, 11. — Notre définition, 13. — M. Brunetière et la beauté des mathématiques, 14. — Caractère esthétique de la science, 19. — Le laid, 20. — Caractère désintéressé du plaisir esthétique, 23.

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QUE L'ART ?

Deux conceptions de l'art : production du beau et transmission des sentiments, 29. — Hanslick et la critique de l'art émotionnel, particulièrement en ce qui concerne la musique, 30. — Idées, pensées et jugements musicaux, 35. — Le beau spécifique à chaque art, 38. — Les idées propres à chaque art, 38. — Qualités essentielles à l'artiste d'après Sully Prudhomme, 40. — Opposition et conciliation de la beauté et de l'expression, 41. — Déviations pathologiques, 44. — Conclusion empruntée à Schiller, 45. — Deux sonnets, 46.

CHAPITRE II

L'ART ET LA NATURE

L'art ne peut consister dans la simple copie de la nature, même en faisant un choix dans celle-ci, 48. — Mesures photométriques de Jamin et critique de la théorie de la réduction proportionnelle des intensités, 49. — Impossibilité de satisfaire constamment à la proportionnalité entre les intensités des sensations, 52. — Contraste des couleurs et couleurs subjectives, impressionnisme, 53. — Le ton local d'après Fromentin et les variations des couleurs avec la vivacité de l'éclairage, travaux de Charpentier et Parinaud, 55. — Mélange des

pigments et mélange optique, touche divisée et chromo-luminarisme, 61. — Diversité des tableaux inspirés par un même spectacle et nécessité d'un parti pris, même à un point de vue purement technique, 64.

Interprétation poétique des paysages, 70. — Impuissance inévitable de l'artiste, 72. — Question de l'idéal, réfutation de la théorie de la moyenne, le degré de bienfaisance selon Taine, importance de l'élément moral, 73. — *Les Disciples d'Emmaüs* de Rembrandt et de Véronèse, 76. — Conclusion sur l'idéal, 78.

CHAPITRE III

L'ART ET LES MATHÉMATIQUES

Affinité naturelle entre les arts et la science des nombres, 80. — Le rythme dans la nature organique, 80. — Caractères musicaux de la parole, 81. — Le rythme dans la poésie grecque et dans la musique, 83. — Le rythme dans le vers français (Guyau et Sully Prudhomme, 86 ; Becq de Fouquières et l'abbé Theys, 90). — Appréciation des intervalles des sons, 94. — Génération de la gamme diatonique au moyen des harmoniques, 96.

Théorie du coloris de l'abbé de Lescluze (faits fondamentaux, 100 ; gamme générale englobant les gammes spéciales à chaque école, 101 ; énumération de ces gammes, 104 ; les gammes dans la flore et la faune, 105 ; analyse d'un tableau, transposition et interprétation, 106; théorie des relatifs, conjonctions, van Orleyisme, 108 ; établissement de la gamme générale, 110).

Théorie des nombres rythmiques de M. Charles Henry (le principe des réactions motrices, 111 ; division des cycles et nombres rythmiques, 112 ; application à la musique, 113 ; application aux formes, 118 ; application aux couleurs, 120). — Conclusion, 121.

CHAPITRE IV

LA SUGGESTION DANS L'ART

Propension de l'homme à compléter ses perceptions réelles, 122. — Représentations systématiquement fausses, 125. — Critique du trompe-l'œil et de la fascination, 126. — L'illusion scénique et la mise en scène wagnérienne, 128. — La suggestion comme contagion de l'émotion (substitution au fait matériel de son effet sur un spectateur, 134 ; art oratoire, 136 ; interprétation des signes émotionnels, 137).

Théorie de William James et de Lange sur les émotions (son résumé, 138 ; les travaux du Dr Dumas et sa distinction entre l'émotion-choc et l'émotion-sentiment, 140; émotions normales et émotions pathologiques, 142 ; déviation de la théorie chez M. Ribot, 144 ; portée de la théorie dans le problème du rôle de la suggestion dans l'art, 146 ;

insuffisance de l'hypothèse de Spencer sur le mode d'action de la musique, 148; application spéciale de la théorie de James-Lange à la musique, 152 ; vérifications diverses de cette application : connexions nerveuses, 154 ; phénomènes d'innervation du larynx pendant l'audition musicale, 156; action de la musique sur les animaux, 157 ; influence sur la respiration et la circulation capillaire, 157 ; influence sur un sujet hypnotisé, 160; conclusion, 161).

CHAPITRE V

AFFINITÉS ET ASSOCIATIONS DES DIVERS ARTS

Affinités manifestées par les comparaisons d'un art à un autre, 162. — Sensations lumineuses et sensations acoustiques, 162. — Le dessin en peinture et en musique (l'absence d'espace sonore, 163; théorie de Sully Prudhomme sur le dessin musical, 167; critique et amendement, 168). — La couleur en musique (comparaisons incohérentes, 169; couleur et timbre, 171 ; couleur et harmonie, 174; théorie du Dr Nicati, couleur et hauteur du son, blanc orchestral, 174 ; théorie du Dr Charpentier rapprochant objectivement la couleur du timbre, 177). — La valeur (résultat des intensités lumineuses relatives, 180 ; renversement ordinaire entre les intensités lumineuses et les intensités sonores, 181 ; gravité des tons sombres et des sons bas, 182; rapprochement de l'échelle des valeurs de la série des sons quant à leur hauteur, 183 ; théorie de la saturation ou de la vivacité de Sully Prudhomme, 184; ses idées sur la discontinuité des sons, 186; les gammes des diverses couleurs, 187). — Les conclusions de Sully Prudhomme et les nôtres, 188. — Remarque sur le sens des comparaisons, 189. — Nécessité d'une appréciation artistique dans chaque cas particulier, 190.

Tendance des arts à s'associer, 190. — Avantages et inconvénients de ces associations, 190. — Alliance de la musique et de la parole (discussion de la divergence prétendue entre le rythme poétique et le rythme musical, 191 ; inutilité de la rime et son exclusion désirable dans les traductions, 194 ; fonctions propres de la musique et de la parole dans leur association, 194; air et récitatif, 196 ; rôles de l'orchestre, 197 ; la question de prééminence entre le poète et le musicien, 198).

CHAPITRE VI

L'ART ET LA CURIOSITÉ

Rapports entre le sujet et la couleur locale, 203. — Nécessité d'un sujet dans l'œuvre d'art (tableau, 203 ; épopée et roman, 204; théâtre

204, la scène à faire, 205, l'opéra d'*Hellé*, 205, *Don Juan* et le *Misanthrope*, 206). Les dangers du sujet dans la peinture, 208. — Les dangers dans la littérature dramatique (l'antithèse de la tragédie grecque et de la tragédie française d'après M. Faguet, 210 ; critique de cette antithèse, 212). — Les dénouements, 215. — L'antinomie du déterminisme et de la liberté 218.

Antinomie dérivant de la couleur locale, 219. — Représentation du temps et du pays de l'artiste, 219. — Dangers de la couleur locale pour les temps éloignés qui nous sont peu familiers, 221. — Avantages des sujets légendaires, 222. — Discussion de la théorie de M. Bergson sur le caractère individuel du dramatique, 224. — Examen de quelques œuvres dramatiques (les mystères, 226 ; le *Martyre de Saint Genest* et *Polyeucte*, 227 ; *Andromaque*, 229 ; les *Iphigénie à Aulis* de Rotrou et de Racine, 231 ; l'*Iphigénie en Tauride* de Gœthe, 233 ; le décor chez Racine d'après M. Le Bidois, 236 ; l'*Orphelin de la Chine*, 237 ; Ducis, 240 ; Shakespeare, 240 ; *Marion de Lorme*, 243.

La couleur locale en peinture (la thèse de Fromentin, 248 ; la thèse de M. James Tissot et sa *Vie de Jésus*, 250 ; modernismes des vieux peintres et des peintres actuels, 254 ; encore le paysage dans la peinture religieuse, 256).

Conclusion, 256.

CHAPITRE VII

L'ART ET LA MORALE

Les conclusions de M. Brunetière, 258. — Ses considérants justement critiqués par le P. Sertillanges, 259. — La moralité des artistes d'après Paul Bourget, 262.

M. Faguet et la tragédie, 266. — M. Faguet et la comédie, 271. — La moralité du rire d'après M. Bergson, 271. — Le rire bienveillant, 276. — La doctrine de Bossuet, 277. — La prétendue moralisation des œuvres par le temps, 283. — Les professions de comédienne et de modèle, 286.

Dangers de l'art et départ entre les œuvres saines et les œuvres malsaines (moralité de toute œuvre élevée, 290 ; musique immorale, 291 ; moulages à la mode dans les églises, 291 ; les *Sept lampes de l'architecture* de Ruskin, 292 ; les *bons livres*, 297 ; dangers de l'éducation esthétique selon Schiller, 297 ; exemple emprunté à la Renaissance italienne, 299 ; affaiblissement possible de la volonté rationnelle, 300).

Conclusion, 301.

ERRATA..... 302

TABLE DES MATIÈRES..... 303

LAVAL. — IMPRIMERIE PARISIENNE, L. BARNÉOUD & Cie

89054192323

b89054192323a

e Loaned

Lechalas, G. W
Etudes esthétiques .1L49

DATE DUE

MAY 1 7 9			

KOHLER ART LIBRARY